جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي

لقصور الحمراء في غرناطة

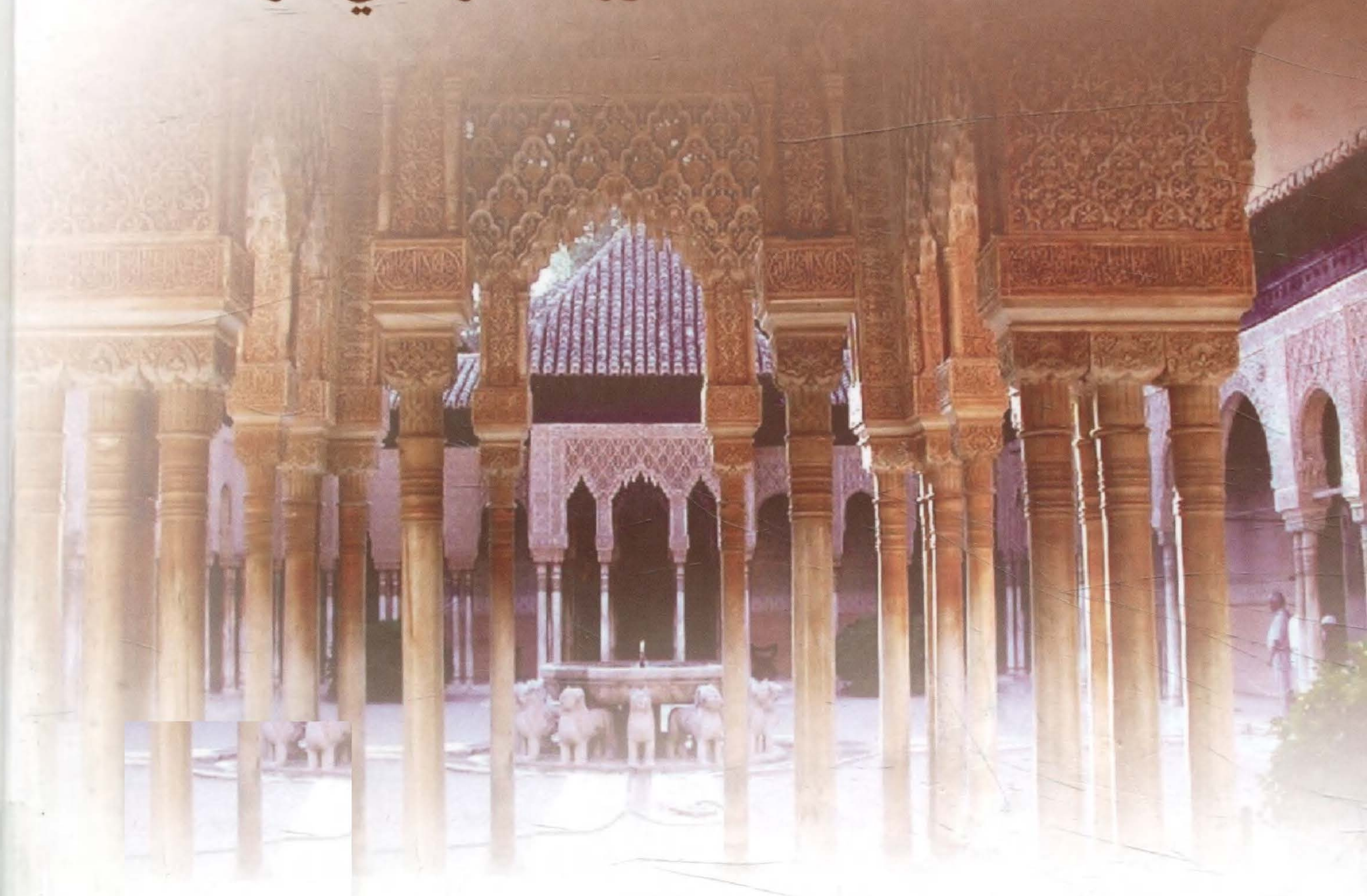
الدكتور
حازم جساب محمد علي



www.darsafa.net

جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي

لقصور الحمراء في غرناطة



دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية - عمَّان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف : 4611169 6 962+
تلفاكس: 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمَّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net

9789957248697

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة

جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة

الدكتور

حازم جساب محمد علي

الطبعة الأولى

2014م — 1435هـ

دار صفاء للنشر والتوزيع ـ عمان

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/10/3967)

704،3468

علي، حازم جساب محمد

جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة/ حازم جساب محمد علي. ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2012

( ) ص

ر. أ: 2012/10/3967

الواصفات: / تاريخ الأندلسي 711-1492// الزخرفة// القصور/

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى

2014م — 1435هـ

دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان ـ شارع الملك حسين ـ مجمع الفحيص التجاري ـ تلفاكس 4612190 6 962+

هاتف: 4611169 6 962+ ص. ب 922762 عمان ـ 11192 الاردن

DAR SAFA Publishing – Distributing

Telefax: +962 6 4612190- Tel: + 962 6 4611169

P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan

http://www.darsafa.net

E-mail:safa@darsafa.net

ISBN 978-9957-24-869-7 ردمك

الفهرس

الفصل الأول

الأسس الفكرية والبنائية للزخرفة الاسلامية

الفصل الثاني

المرجعيات التاريخية للفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس.

الفصل الثالث

قصور الحمراء بين الوظيفة والجمال.

فهرس الأشكال الزخرفية ومراجعها

فهرس أشكال زخرفية متنوعة من الحمراء ومراجعها

فهرس الملاحــــق ومراجعها

تقديم

لعبت الاندلس دوراً محورياً في التأثير والتأثر بين الغرب الأوربي والعالم الاسلامي على الضفاف الغربية من حوض المتوسط، وأرتبط الأثنان بروابط وثيقة منذ الفتح الاسلامي للاندلس عام (711م) وطوال العصور الوسطى، فقد حول العرب المسلمون إسبانيا الى منارة للحضارة والفنون يقصدها الراغبون من كل أنحاء العالم. وظل هذا المجد الباذخ خالداً الى اليوم في تأثيراته الانسانية لاينكره منصف على الرغم مما تعرض له من حملات الطمس والتشوية التي أملتها هستريا التعصب الديني في حقبة مابعد رحيل العرب عن الاندلس، المتنكرة لسياسة التسامح الديني التي اقاموها هناك طيلة ثمانية قرون.

وتعد سلطنة غرناطة آخر قاعدة للمسلمين في إسبانيا، وقصور الحمراء التي حظيت بشهرة عالمية تعود لهذا العهد، فقد زين صناع غرناطة المهرة الأيام الأخيرة لحضارة مشرفة على الزوال بأبدع نماذج تستطيع أن تأتي بها عبقرية الأنسان وفنه في مجال الزخرفة ،إذ صنعوا بمواد فقيرة هشة كتلاً معمارية ضخمة قوية كأسوار الحمراء وأبراجها المتعددة الطبقات الى جانب فناءات لطيفة وأروقة منسقة صممت ونفذت بمهارة كبهو الأسود الذائع الصيت الى جانب النافورات والأحواض ووزرات الجدران المزينة بالموزاييك المتعدد الألوان والسقوف المكسوة بالقرميد فضلاً عن الجدران والسقوف ذات الزخارف الجصية الكثيفة الناعمة المسطحة الشبيهة بزخارف السجاد والتي إحتفظت بكامل نظارتها منذ أيام بني نصر على نحو عجيب على الرغم من رهافة خامتها إذ تتجلى في فخامتها أبهى فنون الاندلس، و"لو وصفنا قصور الحمراء بكل صفات البذخ والثراء والجمال والرونق، ولو سميناها حسب أهوائنا بدار العجائب والمعجزات ونظمنا فيها المدائح والاشعار، لما خطر في بال من زارها وتنقل في أجنحتها ان يتهمنا بالمبالغة والاسراف، لان الحمراء لا توصف ولاتمدح بل تشاهد فقط، فأية

ذاكرة قادرة على تسجيل وإستحضار آلاف الصور والمشاهد الماثلة في كل مدخل ونافذة وزاوية وسقف وجدار في تلك القصور الباذخة"(*).

وتكمن أهمية هذا الكتاب من خلال ما يتميز به من دراسة وصفية تحليلية تلقي الاضواء على جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي إجمالاً وفي قصور الحمراء تحديداً، كونها تمثل أرقى ما بلغه الفن الزخرفي الأندلسي من تطور إعتماداً على الإبداعات الذاتية لفنانيه بمعزل عن التيارات الفنية في البقاع الإسلامية الأخرى، في بلاد خلت من قبل الفتح الإسلامي من الموروث الفني، وهذا ما أهلها لتبؤ مكانة بارزة بين مدارس فن الزخرفة الإسلامية. إذ تعد الزخارف الأندلسية الشاخصةً منذ قرون، وثائق فنية وتاريخية وهي بالتالي ذات أهمية للمؤرخين والآثاريين، الذين يستنجدون بالآثار الفنية لقراءة ماضي الأفكار والصراعات والمقاصد السياسية والاجتماعية والدينية في عصر ما، كما إن هذا الكتاب يمثل إحياءً للتراث الفني الإسلامي في موقع متميز على أطراف القارة الأوربية، كونه يمثل عصراً حيوياً في العطاء الفني الزخرفي الإسلامي، فدراسة الفن الإسلامي في حلقاته المشرقة يمثل الانطلاق لكل عطاء فني أصيل. كما يمكن أن تفيد هذه الدراسة العاملين في قطاعي الإنشاء والتزيين المعماري المعاصر، وكذلك تزيين الصناعات الحرفية والصناعية، من خلال إستلهام التصاميم الزخرفية بأنواعها النباتية والهندسية والكتابية والمركبة المنفذة على جدران وسقوف وأقواس وتيجان أعمدة قصور الحمراء التي جمعت بين الفن وعلوم الرياضيات والهندسة، تلك الزخارف التي غطت كل العناصر المعمارية الداخلية للقصور وبالدقة ذاتها بغض النظر عن أهميتها الوظيفية.

أستاذ مساعد دكتور

حيدر عبدالامير رشيد

(*) الدولاتي، عبد العزيز: مسجد قرطبة وقصر الحمراء، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1977، ص116.

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ﴾

(سورة الإسراء/ الآية 93)

المقدمة

لم يكن الإسلام مجرد موجة عابرة طافت بإسبانيا ثم إنحسرت عنهـا، وإنمـا حركة حضارية فعالة أقامت فيها دولة إجتمعت لها كل أسباب القـوة والسلطان في الأندلس، ومثلت بمدلولها الحضاري الفني كياناً حياً في جسم العالم الإسلامي بما أمدته به من تراث فني وثقافي وفي الوقت ذاته هي جزء من العـالم الأوربـي، وهذا الالتقاء هو الذي أفضى بها الى أن تكون المنـار الـذي إنطلـق منـه إشـعاع الثقافة والفن الإسلامي الى أوربا. فموضوع الانـدلس يطـل في كـل حـوار بـين الحضارات، لما ينطوي عليه من رموز تخاطب الأذهـان والعواطـف في إتجاهـات شتى، فهو مادة للسجال وأخرى للتأمل ودائماً ظاهرة فنية ثقافية تأريخيـة تطـرح نفسها ليس كصفحة من الماضي تم طيها بل كتجربة انسانية غنية بدروسها.

لقد إزدهرت حضارة العرب المسلمين في إسـبانيا وبلغـت أوجهـا، علـى الرغم من أنهم لم يجدوا فيها شيئاً من الثقافة والفنـون، كمـا وجـدوا في البلـدان الأخرى التي فتحوها مثل مصر وسورية والعراق وبلاد فارس، تلك البلدان التي مثلت شـعوبها دوراً كـبيراً في مـزج الحـضارات الهيلينيـة والبيزنطيـة والفارسـية والهندية بالحضارة العربية. فكان من المتوقع أن تزدهر الحـضارة العربيـة في مثـل هذه البلدان أما في إسبانيا فلم يحدث ذلـك، إذ إن حكامهـا القـوط قبـل الفـتح الإسلامي قد جعلوا الفوضى تضرب أطنابها في كل ميادين الحياة هنـاك، وعلـى

الرغم من ذلك إستطاع العرب المسلمون في الأندلس أن يقدموا للبشرية الـدليل القاطع على كونهم أصحاب حضارة وفن وليس مجرد نقلة لحـضارات الـشعوب التي انضوت تحت لوائهم كما تنادي بـذلك النظريـات التأريخيـة المغرضـة، ففـي الأندلس لم يجد العرب شيئاً بالمرة يتعلمونه ويهضمونه أو يقلدونه ثم يقدموه.

فالحضارة الأندلسية أجمل وأعظم من أن تقارن بغيرها فلم تكن قائمة على أساس فارسي أو إغريقي، لقد كانت عربيـة إسـلامية صـرفة قياسـاً الى الأقـاليم الإسلامية الأخرى، وما إن إنحسرت تلك الموجة الحضارية العربية الإسلامية عن إسبانيا حتى هوت تلك البلاد في سكون مميت وإنحطاط كبير وفقر مـدقع، وهـذا دليل واضح على قدرة العرب على الخلق والإبتكار.

إن الفن الذي نشأ في بلاد الأندلس على مدى ثمانمائة عام وإمتد بتأثيراتـه إلى أكثر من خمسة قـرون لاحقـة بعـد خـروج العـرب وبلـغ القمـة في العمـارة والزخرفة وصناعة التحف، شـكل نقلـة نوعيـة متقدمـة علـى صـعيد التـصميم والتنفيذ الزخرفي. ويتجلى ذلك في أروع صـوره في عـدة مواقـع معماريـة أثريـة حفظها الزمن لتشهد العالم على ما بلغه الفنان المسلم من مقدرة ومهـارة، ومنهـا جامع قرطبة الكبير وقصور الزهراء وقصر الجعفرية في سرقـسطة ومأذنـة جـامع إشبيلية الكبير(الخيرالدا) وقصور الحمراء في غرناطة، فهذه الآثار الأندلسية علـى كثرتها وأهميتها المعمارية والزخرفية تشكل بقايا قليلة لحضارة عظيمة سادت كل بلاد الأندلس وإزدهرت إلى درجة فاقـت كـل تقـدير، فكانـت مـن أرقـى بقـاع أوروبا في العصر الوسيط، ذلك لأن الوجـود العربـي الإسـلامي هنـاك لم يكـن وجوداً عسكرياً محضاً، إذ اقترن بإنشاء مراكـز عمرانيـة إجتمعـت في بنائهـا كـل أنواع الفنون، التي وجدت في بيئة الأندلس الجميلة كل ما يثير الخيال ويـستجيش العواطف والوجدان، فنمت وإزدهرت وإكتسبت طابعاً جديداً وسمات خاصـة،

فغدت فنون قرطبة في الغرب تنافس فنون بغداد العباسيين في عصرها الذهبي، لذا تعد هذه الحقبة المتميزة في تأريخ الفن الإسلامي حقلاً خصباً يستحق البحث والتقصي كونها ثمرة لتلاقح التيارات الفنية لحضارات العالم القديم والوسيط، بحكم موقع الأندلس الجغرافي الذي يعد نقطة التقاء الشرق بالغرب، وهذا ما جعلها تمثل منطقة الاحتكاك الأولى بين الحضارة العربية الإسلامية وأوربا، فكانت بمثابة الجسر الذي عبرت من خلاله الأخيرة إلى عصر نهضتها الحديثة.

وتندر الدراسات الفنية في المكتبة العربية على حد علم المؤلف لهذه الحقبة التأريخية الاسلامية المهمة، بالصورة التي تفي الفن الأندلسي حقه وتحيط به من كل جوانبه فظل بعيداً عن أية دراسة مفصلة مع إن تلك الحقبة تمثل ذراعاً متقدمة في سفر الحضارة الإسلامية، إذ ترك العرب المسلمون هناك بصمات لا تمحى تبدو الحاجة معها قائمة لوضع دراسة فنية متكاملة عن الفن الزخرفي الأندلسي إجمالاً وفي قصور الحمراء في غرناطة خاصةً، والتي تعد اليوم أشهر صرح إسلامي في العالم الغربي ومتحفاً حياً لا نظير له للعمارة والفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس، وما زالت الحمراء رغم ما كتب عنها من مصنفات معيناً لا ينضب للكتاب والباحثين في المجالات الفنية والأثرية والمعمارية، غير أن جانباً فنياً هاماً مازال قاصراً وفي حاجة إلى البحوث والدراسات، ذلك هو التصميم الزخرفي المتنوع الذي يكسو الجدران والسقوف في قصور سلاطين بني الأحمر في غرناطة التي بلغت أوج كمالها في النصف الثاني من القرن الرابع عشر في عصر السلطان يوسف الأول وخليفته محمد الخامس في حالة نادرة تاريخياً، إذ إن من المسلم به إن الفنون تزدهر في الحقب التأريخية التي يعم فيها السلام والإزدهار الحضاري، أما سلطنة غرناطة فتشكل حالة إستثنائية، لأنها تمثل آخر معاقل

الإسلام المتبقية في أوروبا، إذ أطال حكامها الوجود العربي الإسلامي هناك لثلاثة قرون إضافية بعد انحساره عن بقاع الأندلس الأخرى أمام حركة الاسترداد المسيحي الأوروبي المتصاعدة، فكانت سلطنة غرناطة حينها أشبه بجزيرة أسلامية صغيرة في محيط مسيحي متعصب.

وفي ظل هذا الصراع الإسلامي المسيحي المحتدم وغير المتكافئ، شيد سلاطين بني الأحمر حضارةً مزدهرةً كان لها بين ضجيج الحضارات صرخة مدوية وصلت إلى مسامعنا، وعلى دروب التاريخ خطوات لا يزال وقعها يتردد في النفوس، وخلفت لنا أوابد شاخصة تمثل غرراً من روائع الحضارة الإسلامية والعالمية والمتجسدة في قصور الحمراء وآثاراً أخرى، والتي لم تعد مجرد تراث فني ذهب ورسى على مرافئ الزمن القديم، بل علامة فارقة في الفن الزخرفي الإسلامي وإنفعال جياش خرج من عقاله في ظرف إستثنائي، وأصبح غاية متجسدة في عالم الواقع تمخض عن ولادة طراز معماري زخرفي إسلامي جديد سمي بطراز الحمراء، ظل يتردد صداه في الأندلس وخارجها لعدة قرون لاحقة، وأصبح عنواناً لحركة الطغيان الزخرفي في العمارة والفنون التطبيقية، التي سادت أقاليم الغرب الإسلامي في القرن الرابع عشر الميلادي وما تلاه، كما تعد زخارف قصور الحمراء خلاصةً للمدرسة الزخرفية الأندلسية التي إستغرقت أكثر من ثمانية قرون من التطور الفني الذاتي عبر عهودها التاريخية المتعاقبة، تلك الإنجازات التي فتحت آفاقاً بعيدة المدى أمام فنون الزخرفة في داخل الأندلس ذاتها وبلاد المغرب العربي وجنوب أوروبا.

وبعد هذا العرض التأريخي، يود الباحث تقديم إستعراض موجز للتعريف بالمصطلحات الفنية الواردة في عنوان الكتاب.

1- الجمالية:

- عرفها سقراط (470-399 ق.م): بأنها تتجسد في الأشياء المفيدة، أما الأشياء الضارة فهي قبيحة وان تناسبت أجزاؤها، أي إن جمال الشيء مرتبط بالوظيفة التي يؤديها، كما ربط الجمال بالأخلاق[1].
- ورأى إفلاطون (427-347 ق.م): إن الجمال يتجلى في المحسوسات التي تقع في مرتبة دنيا بالنسبة إلى المعقول، وهو بذلك يأتي في المرتبة الثانية بعد الحق والخير، كما أدان الفن بوصفه محاكاة، وتردد بين التشدد والتساهل وكان الغالب على أحكامه عن الفن التشدد، إذ عدَّه لهواً غير مؤذٍ[2].
- ونقض أرسطو (384- 322 ق.م) بعض آراء إفلاطون ورأى أن الجمال قد يتحقق في المحاكاة، بوصفها عملاً لابد منه لمحاكاة الطبيعة كما تتجلى، فضلاً عن كونها وسيلة للتطهر من الانفعالات الضارة[3].
- كما نقض أفلوطين (205م- 270م) آراء إفلاطون في وصفه الجمال بأنه كامن في الصورة العقلية، وقال إن الجميل هو المعقول المدرك في علاقته بالخير[4].
- في حين قال القديس توما الاكويني (1224- 1274م): إن الجمال موجود في

(1): باير، ريمون: تاريخ علم الجمال، ت: ميشال عاصي وآخر، دارنلسن، 2008، ص52-55.

(2): عذره، غادة المقدم: فلسفة النظريات الجمالية، جروس برس، لبنان، 1996، ص54.

(3): نيكوف، أوفسيا وآخر: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1975، ص23.

(4): مطر، أميرة حلمي: الفلسفة اليونانية، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص407.

الأشياء على أساس صفات ثلاث: الكمال والانسجام والإشراق.[1]

- فيما ذكر الفارابي (259– 339 هـ): إن الجميل هو اللذيذ والنافع، وكل صور الجمال هي تجليات للجمال الإلهي[2].
- وأرجع أخوان الصفا (مطلع القرن الرابع الهجري) الجمال إلى المعيار الرياضي الهندسي والى تناسق الأجزاء[3].
- في حين وجد أبو حيان التوحيدي (320– 414 هـ) أن الجمال هو التناسب بين الأعضاء إذ يعد أساس الصورة الجميلة[4].
- وأكد ابن سينا (980– 1037م): أن الجمال الأسمى هو الجمال الإلهي الذي يدرك بالحدس، والتذوق الجمالي قائم على مبدأ اللذة[5].
- فيما صنف الغزالي (450– 505هـ) الجمال إلى باطن وظاهر، وجمال المعاني المدركة بالفعل عنده أعظم من جمال الصورة الظاهرة للإبصار، والشيء الجميل هو ما تكون جميع كمالاته حاضرة[6].

---

(1): توفيق، سعيد: مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة والنشر، القاهرة، 1992، ص58.

(2): نيكوف، أوفسيا وآخر: موجز تاريخ النظريات الجمالية، مرجع سابق، ص56–57.

(3): كليب، سعد الدين: البنية الجمالية في الفكر العربي الأسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص44.

(4): بهنسي، عفيف: علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن، مطابع ثنيان، بغداد، 1972، ص34–37.

(5): حيدر، نجم: علم الجمال، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، د.ت، ص45.

(6): الصراف، آمال حليم: موجز في علم الجمال، ط1، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2005، ص33.

- ووضع رينيه ديكارت (1596–1650م) مبدأ الثنائية في الربط بين الحس والعقل لأهميتها معاً في إحداث اللذة الحقيقية بالجمال، أي الاتحاد بين الانفعال والعاطفة من جهة والحواس من جهة أخرى[1].

- وسعى الكسندر بمغارتن (1718– 1762م) إلى وصف علم الجمال بأنه دراسة الانفعالات الإنسانية الذاتية، غير المرتبطة بوجه استعمالي أو منفعة عملية، لذلك فهو ليس علم يعتمد على الاستنباط بل يشمل الإدراك الحسي للانفعالات الإنسانية[2].

- وعدَّ امانويل كانت (1724– 1804م): النشاط الجمالي لعباً حراً للخيال، والمتعة الجمالية هي إشباع منزه عن الغرض، والجميل ما يسرنا دون أدنى مصلحة[3].

- فيما أكد جورج هيجل (1770– 1831م): إن الجمال في الفن يرجع إلى إتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، وتعبر الفكرة عن الإتحاد المباشر بين الذات والموضوع، وهذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة[4].

(1): المرجع نفسه، ص40.

(2): خضر، هالة محجوب: علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، مصر، 2006، ص5.

(3): بنهام، دوغلاس: علم الجمال عند الفيلسوف كانت، ت: احمد خالص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009، ص27.

(4): المبارك، عدنان: في علم الجمال الألماني، مجلة آفاق عربية، العدد/ 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998، ص73.

- وحسب رأي آرثر شوبنهاور (1788– 1860 م): إن الجمـال ظـاهرة ذهنيـة تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يـدركها، والجمـال محـرر للعقـل يسمو بنا إلى لحظـة خـارج قيـود الرغبـة، إذ ينبغـي أن يـصغي المتلقـي إلى الحكمة العميقة الـتي تبـوح بهـا الأعمـال الفنيـة قبـل أن يتحـدث إليهـا، فالاستمتاع الجمالي حالة مشاركة وتعاون بين العمل الفني والمتلقـي وهـذا شرط أساسي لحدوث الأثر الجمالي[1].
- والجمال في رأي نيقولا تولستوي (1828– 1910م): هـو تعـبير عـن اللـذة الناتجة من تعاطف المتذوق مع عمل فني ذو مضمون أخلاقي[2].
- وعد بنديتو كروشيه (1866– 1952م): الجمال الفني عملية تجري في خيـال الفنان ثم يتم ترجمتها بعد ذلك عن طريق وسيط فني[3].
- ورأى جورج سانتيانا (1863–1952م) وكذلك سيجموند فرويد (1856–1939م): أن الجمال ما يجلب المتعة للحواس (السمع والبصر)[4].

ونستنتج مما تقدم من آراء فلسفية أن الجمال يمثل مقدار جاذبية الاشياء أو قيمتها من خلال دراسة بناءها الشكلي والعلاقات بين عناصرها البنائية

(1): الربضي، إنصاف جميل: علم الجمال بين الفلسفة والأبداع، دار الفكر، عمـان، الأردن، 1995، ص122.

(2): الشكرجي، جعفر: الفن والأخلاق في فلـسفة الجمـال، دار حـوران للطباعـة، سـوريا، 2002، ص25–35.

(3): خضر، سناء: مباديء فلسفة الفن، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، مصر، 2004، ص96.

(4): عباس، راوية عبد المنعم: القـيم الجماليـة، دار المعرفـة الجامعيـة، الأسـكندرية، مـصر، 1987، ص236.

وما ينتج عنها من مفاهيم، فيما تعني الجمالية دراسة مفهوم الجمال إذ إنهـا تمثل مجموعة العلاقات المشتركة للعناصر الفنية البـصرية المكونـة للتـصميم والتي تمنحه الانسجام الشكلي والتوازن البنائي كوحدات بصرية وعلاقتهـا بما حولها من أشكال وفضاءات، كما نلاحظ أن هناك تنوعـاً في الآراء عـن القيم الجمالية، إلا أن ما يوحدها هو تثبيتها لمفهوم النظام (البنية) في فكـرة الجمال، إذ يعد المعيـار في أي دراسـة فنيـة سـواءً كانـت في فـن الرسـم أم الزخرفة، فضلاً عن لواحق تلك البنية وعلاقتها مع بعضها.

2- التصميم: عملية توزيع الخطـوط والألـوان بـصورة معينـة داخـل شـكل يتضمن درجة من الانتظام والتـوازن الـدقيق للتعـبير عـن الأفكـار جماليـاً ووظيفياً.

3- الزخرفة: مجموعـة العناصـر الهندسـية والنباتيـة والكتابيـة والمركبـة والـتي تستخدم كعناصر بنائية في العمارة والفنون التطبيقية لتؤدي أغراضاً وظيفية وجمالية.

4- جمالية التصميم الزخرفي: يتطلب التصميم الزخـرفي نظـام معـرفي لتـأطير الجمالية الكامنة فيه، فبنيتها تكشف عن آليات مختلفة مـن تـصميم زخـرفي لآخر، إذ يتوجب معرفة نظامها الداخلي ونوع العلاقة التي تربطهـا بـالبنى الأخرى. وبالتالي فأن جمالية التصميم الزخرفي هي: منظومة من العلاقـات داخل بنية التصميم الزخرفي تشترك مع البنى المجاورة لها، لتشكيل علاقـات منتظمة بحسب نوع التصميم الزخرفي، فضلاً عن صفاتها المظهرية المستمدة من نوع الخامة المستخدمة والآلية المعتمدة في تنفيذ الزخارف.

وختاماً فأن هذا الكتاب يعد إستذكاراً لمآثر من أغفلهم التاريخ وخلـدتهم

آثارهم الناطقة، فناني الأندلس فردوس الإسلام المفقود، بناة جامع قرطبة وقصر الجعفرية وقصور الحمراء الملكية ومنـارة جـامع أشـبيلية وبرجهـا الـذهبي، تلـك الصروح الفنية الخالدة للأمة الأندلسية الشهيدة، التي غدت فتنة للغـرب وحجـة الشرق. أما موضوعات الكتاب فقد قسمت الى ثلاثة فصول معززة بمجموعة من الأشكال الزخرفية، كما يود المؤلف الاشارة الى أن هذا الجهد الفني يدين بالكثير الى الدكتور حيدر عبد الأمير الذي أمدني بالتوجية الصادق وشملني بفضله، كما أتقدم بخالص شكري للسادة القائمين على مؤسسة دار الـصادق الثقافيـة للطبـع والنشر والتوزيع الذين وضعوا هـذا الكتـاب ضـمن خطـة عملـهم، والله ولـي التوفيق.

حازم الفتلاوي

الفصل الأول

الأسس الفكرية والبنائية للزخرفة الاسلامية

الفصل الأول

الأسس الفكرية والبنائية للزخرفة الاسلامية

أولاً: تمثلات الفكر الاسلامي في فن الزخرفة:

1. الأسس التاريخية للزخرفة الإسلامية.

2. فلسفة الزخرفة الاسلامية.

ثانياً: بنائية التصميم الزخرفي:

1. العناصر البنائية للتصميم الزخرفي.

2. أسس التصميم الزخرفي.

ثالثاً: أشكال التنظيم الزخرفي.

رابعاً: العلاقات المنظمة لبنية التصميم الزخرفي.

الفصل الأول

الأسس الفكرية والبنائية للزخرفة الاسلامية

أولاً: تمثلات الفكر الإسلامي في فن الزخرفة.

1. الأسس التاريخية للزخرفة الإسلامية:

لم تكن الزخارف الإسلامية وليدة الإنفعالات الفردية للفنان المسلم لملء الفضاء في اللوحة الزخرفية أو لإيجاد تنوع زخرفي فحسب، بل إنها تحمل معاني رمزية مستمدة من الدين الإسلامي، مما يضفي عليها صفة القدسية والوقار ويجعلها مفهومة ومحببة عند المسلمين. والزخرفة سلسلة متصلة الحلقات بدأت محاولاتها الأولى في العصور القديمة متمثلة في الحضارة الفرعونية والآشورية والبابلية والإغريقية، وخلال هذه الحقب التاريخية المتعاقبة للحضارة البشرية، إنتقلت العناصر والأساليب الزخرفية عبر التواصل الحضاري لتصبح لكل أمة أساليبها الزخرفية الخاصة، من خلال عمليات التطوير أو الإشتقاق أو الحذف لمن سبقها أو عاصرها من الأمم الأخرى.

وفي العصر الإسلامي تأثر الفنان المسلم بتلك الحضارات بعد الفتوحات الإسلامية، وكون مزيجاً متداخلاً لفنون تتشابه في جملتها ومتباينة في جزئياتها، فشكلت صورة ثرية جمعت في رصيدها الفني الكثير من مفردات الشعوب التراثية المتنوعة لتصاغ بروح جديدة أعطتها بعداً عميقاً، ونظراً للجدل المثار حول نهي الدين الإسلامي عن إقامة التماثيل ورسوم الأشخاص والحيوان، فقد ساعد ذلك على تقوية المسحة الزخرفية وإزدهارها حتى أصبحت سمة تتصف

بها الفنون الإسلامية[1]، فدخلت الزخرفة في إستخدامات متعددة ودقيقة، سواء في فن العمارة أم النحت أم الفنون التطبيقية الصناعية بأنواعها، على إختلاف خاماتها وأغراضها عبر معالجات ملمسية ذات غايات وظائفية وجمالية متنوعة تمثلت بالزخارف التجريدية والكتابات الكوفية الهندسية[2].

ويمكن تتبع تطور نضوج الزخرفة الإسلامية وفقاً لما يأتي:

أولاً: تأثرها بالفنون المحلية للبلدان التي فتحها العرب.

ثانياً: بدأ الفن الإسلامي فيها يكون شخصيته المستقلة مع بقاء التأثيرات الأجنبية.

ثالثاً: ظهور التباين في العناصر والأساليب الزخرفية لإتساع الإمبراطورية الإسلامية.

رابعاً: في العصور الإسلامية المتأخرة، إزداد تمثيل العناصر القريبة من الطبيعة[3].

وعندما نستعرض التطور التاريخي للزخرفة الإسلامية، فأن ظهورها الحقيقي كان خلال العصر الأموي[4]، لميل الحكام الى الاهتمام بالعمائر الدينية

(1): عبده، مصطفى: الاسلام يحرر الفن، ط2، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1999، ص11.

(2): حسن، محمد حسن: الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص165.

(3): حبش، قاسم حسن: مبادئ فن الزخرفة، ط1، بغداد، 1984، ص5.

(4): داود، عبد الرضا بهية: الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989، ص15.

والقصور التي أمدتنا بنماذج لزخارف متنوعة على الحجر والجص والخشب[1]. ثم بدأت الزخارف بالتطور بشكل مستقل عن ما توارثته من تأثيرات أجنبية، لتصبح ذات شخصية إسلامية مستقلة في زخارف مدينتي بغداد وسامراء في العصر العباسي بإستخدام الزخارف المجردة التي وصلت قمة تطورها في القرن (13م) في العمائر والتحف والكتب، وتميزت طرز سامراء الزخرفية الثلاث بأنها بدأت بزخارف قريبة من الطبيعة لأوراق العنب وعناقيده، ثم إبتعدت عن أصولها الطبيعة حتى أصبحت خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة[2].

وفي أقصى الحدود الغربية للإمبراطورية الإسلامية شهدت الأندلس، نقلة نوعية في مجال التصميم الزخرفي بأنواعه الهندسي والنباتي والكتابي، تجلت فيها المهارة الفائقة للفنان المسلم إذ يعد مسجد قرطبة الكبير ذو أهمية معمارية وزخرفية فقد تميز بفخامة زخارفه النباتية المنفذة على الرخام والمنحوتة برقة فائقة ودقة ظاهرة، إلى جانب زخارف الفسيفساء المذهبة المتقنة الصنع التي زينت محرابه[3]، فيما بلغت الزخارف الأندلسية قمة تطورها في القرن (14م) في قصور الحمراء بغرناطة في عهد بني الأحمر.

والمتتبع لتاريخ الزخرفة في الفن الإسلامي، يجد بأنها مرت بثلاث مراحل بارزة حتى إتضحت معالم هذه الزخرفة وأصولها، وفيما يلي إستعراض موجز لهذه المراحل وخصائص كل مرحلة منها:

(1): حسين، خالد: الزخرفة في الفنون الإسلامية، مطبعة أوفسيت الوسام، بغداد، 1983، ص57.

(2): الالفي، أبو صالح: الفن الاسلامي أصوله فلسفته مدارسه، مرجع سابق، ص166.

(3): البزاز، عزام وآخران: الخط العربي والزخرفة الإسلامية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، د.ت، ص162.

1- مرحلة التجريد البسيط:

تتمثل ملامح هذه المرحلة في الزخارف التي وصلتنا من العصرين الأموي والعباسي، كما في اللوحات الفسيفسائية الملونة في قبة الصخرة(*)، والتي إشتملت على رسوم لنباتات مختلفة من أشجار وأزهار صورت بطريقة مغايرة لأشكالها الطبيعية، لقد تميزت هذه اللوحات بخاصيتين رئيسيتين:

أ. الجمود التي تمتاز به الزخارف المجردة إذ تختفي الحركة من المشهد الفني.

ب. كان بإمكان المشاهد التعرف على نوع النبات الذي تم تجريده في هذه اللوحات من خلال وجود بعض العناصر، إذ صورت شجرة النخيل المجردة في بعض اللوحات الفسيفسائية في قبة الصخرة بقطوف التمر المتدلية من النخلة في صورتها الواقعية.

كما يمكن مشاهدة نماذج أخرى للزخارف النباتية المجردة لهذه المرحلة في الزخارف النباتية التي تزين اللوحات الجصية في قصور سامراء(*) العباسية والتي تمثل الطراز الثاني من زخارف سامراء [1] كما مبين في شكل (1- أ).

(*): أول بناء إسلامي ضخم أمر بتشييده عبدالملك بن مروان في القدس عام (72 هـ/ 691م)، يتميز بزخارفه الفسيفسائية الزجاجية الملونة، بإسلوب واقعي متأثر بالزخرفة البيزنطية التي سادت في الشام قبل الاسلام. للاستزادة ينظر: العطار، مختار: آفاق الفن الاسلامي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ص61.

(*): انشأها الخليفة العباسي المعتصم بالله (221 هـ/ 836م)، ولم يتبقى من قصورها غير أطلال تظهر فيها الزخارف الجصية المنحوتة نحتاً سطحيا وقد رسمت عليها تفريعات نباتية مستديرة وتشكيلات من المراوح النخيلية. للاستزادة ينظر: فكري، أحمد: الفنون الاسلامية. نقلاً عن نخبة مؤلفون: محيط الفنون، دار المعارف، مصر، 1970، ص177-180.

=

وتميزت هذه المرحلة، بتخليص النباتات من عناصرها الرئيسة الموجودة في الطبيعة، مع ترك العلامات الدالة على نوع النبات الذي تم تحويره، كما إمتاز هذا النوع من التجريد بصفة البساطة، إذ إعتمد فيها الفنان على عملية المزج والتحوير والإضافة في رسم الأشكال الزخرفية[1]. وإجمالاً فإننا نلاحظ ظهور أشكال نباتية جديدة عن مثيلاتها في الطبيعة، تختلف عما كان سائداً في زخارف الأمم السابقة للإسلام.

2- مرحلة التطور:

تبرز ملامح هذه المرحلة في الطراز الثالث من طرز سامراء الجصية كما في شكل (1- ب). وكذلك الزخارف النباتية المجردة المنفذة على الجص والخشب في الحقبة الطولونية[*].

كما إعتمد الفنان المسلم في زخارفه النباتية في هذه المرحلة، على أوراق وعناقيد العنب وكيزان الصنوبر فضلاً عن المراوح النخيلية، إذ نفذها بأسلوب مجرد إستخدم فيه الشكل المنحني لرسم طرفي المروحة النخيلية ونهايات أطرافها مستفيداً من إنسيابيتها وطواعيتها بسهولة للتجريد، إذ نجدها في هذا الضرب من

---

(1): حميد، عبد العزيز: الزخارف الجصية، موسوعة حضارة العراق، ج9، بغداد، 1985، ص 369 – 404 .

(1): الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص30.

(*): الحقبة التي بدأت بتولي أحمد بن طولون حكم مصر في عام (254 هـ / 868م). للإستزادة ينظر: البلوي، أبي محمد عبد الله: سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، د.ت، ص182.

الزخرفة وقد نفذت بشكل تتكور فيه المروحة على نفسها، وفق حركة حلزونية موزونة تتكرر بانتظام لتشكل مساراً لولبياً تتخلله في أثناء مسيرته تكوينات لأنصاف مراوح نخيلية صغيرة، عادةً ما ينتهي رأسها بورقة زهرية أو ثمرة، ومن المرجح ان زخارف هذا الطراز كانت تصنع بطريقة الصب في القوالب(1)، فيما نفذ الفنان هذه الزخارف المجردة في اللوحات بأن جعلها تتشكل من وحدتين متكررتين بالتبادل وبشكل لا نهائي(2).

وإستطاع الفنان المسلم في مرحلة التطور هذه أن يوجد أسلوباً زخرفياً نباتياً مختلفاً عن المرحلة السابقة إزداد فيه بعداً عن تمثيل العناصر النباتية الطبيعية، مستفيداً بذلك من خواص المسارات الحلزونية والخطوط المنحنية في خلق أشكال جديدة وفق منظومة زخرفية إتخذت العناصر النباتية المجردة فيها ترتيباً شبه هندسي، بالإعتماد على التكرار والتناظر بين الوحدات الزخرفية لتعكس حركة بصرية لا شعورية تظهر تنظيم مقصود للعلاقات بين هذه الوحدات(3).

3- مرحلة النضج:

وتتمثل هذه المرحلة بتأثير فن التجريد في الزخرفة النباتية، إعتماداً على الحركة الحلزونية الموزونة للأغصان ذات المسار الزخرفي المنتظم المحكومة بالتكرار المتناظر والتشابك والتداخل المنسق في الغصن الواحد أو بين الأغصان المتعددة،

(1): يوسف، شريف: تاريخ فن العمارة العراقية، في مختلف العصور، وزارة الاعلام، بغداد، 1982، ص363-365.

(2): مرزوق، محمد عبدالعزيز: العراق مهد االفن الاسلامي، وزارة الاعلام، بغداد، 1971، ص24.

(3): نويصر، حسني محمد: الأثار الإسلامية، مطبعة زهراء الشرق، القاهرة، 1998، ص370.

أعقبها قيام المزخرف المسلم بملء الفضاءات بين تلك الأغصان ذات المسارات الحلزونية بالأوراق النباتية المجردة المختلفة كالمراوح النخيلية والأوراق الزهرية والشجيرات الصغيرة، التي يجري ترتيبها وفق منظومة ذات ترتيب هندسي ونسب موزونة بدقة، وفي تناظر تام بين أحجام وألوان الأوراق والأزهار ومراعاة العلاقات الفضائية الزخرفية كالتقابل والتماثل والتكرار هذه المباديء التي صارت فيما بعد من القواعد المهمة في فن الزخرفة الاسلامي، على النحو الذي يمكن مشاهدته في الوحدات الزخرفية التي تزين الكثير من التحف الإسلامية التي وصلتنا من العصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي والأندلسي بشكل مشغولات معدنية، خشبية، جداريات، أطر للوحات، صفحة كتاب وغيرها[1].

ونرى مما تقدم إن إبداع الفنان المسلم يتجلى في إعادة صياغة زخارف الفنون القديمة السابقة للإسلام بتحوير ملامحها لتعطي حركة دائمة، من خلال ترتيب هندسي وإيقاع موسيقي متمثلاً في التكرار والتوازن وربط الوحدات وعناصرها الزخرفية برباط وثيق هو التماثل، وبذلك أوجدت زخرفة التوريق مقياساً جديداً للجمال الزخرفي قائم على إكتشاف مواطن الجمال في الأشكال الطبيعية وتجريدها، لتحميلها معاني ودلالات جديدة من خلال الألوان والخطوط المتداخلة والمتشابكة والمكررة بإمتداد لا نهائي.

كما ظهرت أنواع من الزخارف الإسلامية بأشكال عدة أهمها:

1- الزخرفة الهندسية: عرف هذا النوع من الزخرفة في عصور ماقبل التاريخ، ولم يكن لها شأن كبير إلا على يد المسلمين فقد أصبحت تستخدم لذاتها[2]،

(1): حميد، عبد العزيز: الزخارف الجصية، مرجع سابق، ص386 – 389.

(2): الجبوري، كامل سلمان: كشكول الزخرفة العربية والاسلامية، منشورات دار ومكتبة الهلال، القاهرة، مصر، 2000، ص5.

إذ إتجه إليها الفنان المسلم في العصر الأموي وطورها بشكل مبتكر لم يظهر في الحضارات السابقة للإسلام، فإنتشرت في العمائر والمخطوطات والتحف المختلفة ذات الخامات المتنوعة، وكان الأساس فيها هو الأشكال الهندسية كالمستقيمات والمربعات والمثلثات والدوائر المتماسة والمتقاطعة والأشكال السداسية والثمانية والأشكال المتفرعة عنها. وإرتبط التنوع الشديد للزخارف الإسلامية الهندسية بعلم الرياضيات من خلال التكرار والتناظر المستمر للأشكال، إذ يتولد من إشتباك قواطع زواياها تكوينات جديدة، عبر تقسيم محيط الأشكال الهندسية إلى أجزاء متساوية ثم توصيل النقاط مع بعضها[1].

كما شاع في العراق نوع من الزخارف الهندسية المعمارية يستخدم فيها الآجر وفق نظام حسابي أطلق عليها الزخارف الحصيرية، وإزدهرت في العصر العباسي متمثلةً في المدرسة المستنصرية والمرجانية في بغداد [2]، كما نرى في الآثار الاسلامية لاسيما قصور الحمراء في غرناطة، إن الكثير من العناصر التشييدية المعمارية فقدت وظيفتها الإنشائية، لتتحول الى عناصر زخرفية هندسية. ومن أبرزها:

أ. المقرنصات: عنصر إنشائي زخرفي يتألف من الجص أو الحجر تصب أجزائه في قوالب وتجمع في أشكال ذات نتوؤات بارزة[3]. ولتصاميم

(1): الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، مرجع سابق، ص 116.

(2): الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، مرجع سابق، ص 133.

(3): مرزوق، محمد عبدالعزيز: الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965، ص184-185.

المقرنصات في قصور الحمراء أهمية خاصة إذ تتخذ أشكالاً متعددة كما في الشكل(2- أ)، وسيرد ذكرها بالتفصيل في الفصل الثالث.

ب. العقود: وحدات معمارية ذات هيئة مقوسة متعددة الأنواع أساسها العقد نصف الدائري والعقد المدبب[1]، وتنوعت العقود في أسوار وأبواب وفناءات وقاعات الحمراء بحسب الطبيعة الوظيفية والجمالية لهذه العناصر المعمارية ومن أجملها العقود المقرنصة في بهو الإسود.

ج. تيجان الأعمدة: هو ما كان في أعلى العمود متمماً ومزيناً له ويتخذ أشكالاً متعددة. وتميزت قصور الحمراء بأنواع مبتكرة من التيجان المكعبة والمخروطية المفردة والمزدوجة[2].

د. الشماسات: هي ظلة خشبية مزخرفة تقام فوق الأبواب والنوافذ لتحمي الداخل من المؤثرات الجوية فضلاً عن تأمينها الخصوصية الاجتماعية[3]. وجدير بالذكر أن الشماسات صنعت في الحمراء من الجص المزخرف المعشق بالزجاج الملون.

هـ. الشرافات: عناصر معمارية توضع أعلى الأسوار الخارجية لأغراض دفاعية وتزيينية[4]، وأستخدمت كوحدات زخرفية جمالية في الجدران

---

(1): غالب، عبدالرحيم: موسوعة العمارة الاسلامية، بيروت، 1988، ص275.

(2): رزق، عاصم محمد: معجم ومصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص 43.

(3): مؤنس، حسين: المساجد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981، ص131.

(4): الشهابي، قتيبة: زخارف العمارة الاسلامية في دمشق، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1996، ص 189.

الداخلية للحمراءكما في الشكل(2- ب)، وسيرد ذكرها بالتفصيل في الفصل الثالث.

و. الحنيات: عنصر زخرفي يشبه المحراب شكلاً ولكنه أقل عمقاً منه وأقرب الى التسطيح، ولها أهمية وظيفية وتزينية[1]، ووضعت الحنيات في قصور الحمراء أسفل العقود وفوق الوزرات، فيما زينت واجهاتها بالزخارف الجصية وباطنها بالفسيفساء الخزفية الملونة ولا تعرف وظائفها على وجه التحديد، ويرجح إستخدامها كخزانة لكؤوس وأباريق الشراب أو لأواني العطر لتكريم الضيوف قبل دخولهم الى الملك.

2. الزخارف النباتية: تستمد هذه الزخارف مفرداتها من الطبيعة بعد إعادة صياغتها بتجريدها من عناصرها الطبيعية، وتظهر بأسلوبين هما: التوريق المعتمد على مبدأ الإيقاع والتكرار المستمر، والأرابسك المبني على وجود ساق نباتية مكونة من سلسلة من الوريقات والأغصان الثانوية المتفرعة من الساق الأصل[2]، وأنواع الزخرفة النباتية هي:

أ. الزخرفة الزهرية: ومصدرها الأزهار والأوراد بعد إستلهامها فنياً ومعالجتها تصميمياً لتحقيق الأهداف الجمالية بالإعتماد على تنوعها الشكلي واللوني وتضم الزخرفة الزهرية: الأزهار والأوراد البسيطة

(1): رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص86.

(2): الزعابي، زعابي: الفنون عبر العصور، ط1، دار العروبة للنشر، الكويت، 1990، ص 148.

والمركبة والمضاعفة وكذلك الأوراق والحلقات والعقد الرابطة.

ب. زخارف الأغصان: وتشكل حركة الغصن مع فروعه بشكل حلزوني أساس بنية هذه الزخارف، وتستخدم كحشوات تؤدي دوراً وظيفياً وجمالياً داخل المساحات الزخرفية.

ج. الزخارف الكأسية: وتعتمد على كأس الزهرة البسيط بأنواعه المختلفة ممثلة في الأوراق الكأسية والأغصان والبراعم والتوريقات والحلقات والعقد الرابطة الكأسية.

3- الزخارف الكتابية: وتعد ذات أصل أسلامي خالص[1]، فمن خلالها تجاوز الخط العربي معناه كحرف وجملة إلى معنى آخر كونه منظومة إيقاعية، ونظراً لكون الخط عنصر قابل للقراءة فقد تحول إلى لغة زخرفية عن طريق إعتماد وحدة هندسية معينة[2]. وتعد نقوش الحمراء الكتابية الأكثر شهرة على صعيد الفن الإسلامي.

4- الزخارف الآدمية الحيوانية: وتضم عناصر آدمية أو حيوانية أو طيور أو أسماك أو أجزاء منها على هيئتها الطبيعية أو محورة، وغالباً ما تشترك مع عناصر هندسية أو نباتية في إخراج موضوع زخرفي[3].

(1): فكري، أحمد: مساجد القاهرة ومدارسها(المدخل)، دار المعارف، القاهرة، 1961، ص135.

(2): آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الجمالية والحضارية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص 26.

(3): شافعي، فريد: العمارة العربية في مصر الإسلامية، ج1، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1969، ص 219.

5- الزخارف المركبة: وتجمع بين عناصر نوعين أو أكثر من الأنـواع الزخرفيـة التي سبق ذكرها.

2- فلسفة الزخرفة الإسلامية:

كان الهدف الأول للإسلام هو إعادة البناء الفكـري للإنـسان عـبر تحويـل الولاء من القبيلة إلى العقيـدة، " فـروح الاسـلام قـد طغـت علـى ماعـداها مـن الأساطير وحلت المؤسسات والعادات والمعارف الاسلامية محـل التقاليـد الماديـة المصدر، كما شاعت في الأقـاليم الاسـلامية وحـدة المنـاخ الفكـري الـتي عـدت الصفة المميزة والغالبة للحضارة الاسلامية"[1]. وقد أدت هذه الثـورة الفكريـة الى فتح آفاقاً رحبة للتعامل مع الحقائق الوجودية وما وراءهـا فـصار إرتبـاط الفكـر الإسلامي بالمطلق واللامحدود حقيقة بديلة وقائمة بعيـداً عـن التـشخيص، فـالله سبحانه هـو الحـق ومـن الإشـراك تشخيـصه. وبنـاءً علـى مـا جـاء في العقيـدة الإسلامية من قيم فكرية، إنصرف الفنان المسلم عن التجسيم لأنه "نوع من الزينة التي تولد فناً يهدف إلى الترويح"[2]وهذا مـا لا يبحـث عنـه، إذ الأهـم عنـده هـو البحث عن الحقيقة المطلقة عبر التجريد بنوعيه التمثيلي وغير التمثيلي، ممـا يعـني اللجوء إلى فن التسطيح وتشذيب الأشكال بما يتفق والعقيدة الإسلامية[3].

(1): الربيعي، شوكت: مكونات الوحدة في الفن العربي الاسلامي، مجلة الرواق، العـدد 10، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980، ص2.

(2): بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 18.

(3): قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبـة للطباعـة، بـيروت، 1991، ص 24.

وتتلخص الوظائف الجمالية للفن الاسلامي بوظيفتين أساسيتين هما: أولاً أثارة التأمل والتخيل، وثانياً قوة التأثير في المتلقي، لا عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر كما هو شائع في الفن الغربي، بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات أساسية ونموذجية المثال، إذ إكسبها الفن الاسلامي تفصيلات ونتائج جمالية مرموقة تظل في أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته[1]، فقد وفق الفنان المسلم في سعيه وراء الحقيقة في رفع الشكل المحض مقام أسمى جاعلاً منه غاية الغايات ونهاية النهايات، كل ذلك مبعثه فن متسامي فوق الماديات. كما تميز الفن الإسلامي بغياب فردية الفنان إذ أن الكثرة الكبرى من آثار الفن الإسلامي لا تحمل أسماء فنانيها كما لو كان الفن الإسلامي فناً (شعبياً)، ولم يقتصر هذا الفن على نوع معين وإنما شمل كل المقتنيات اليومية، فكان فناً تطبيقياً له فلسفته الجمالية الخاصة القائمة على التوحيد والتجريد[2].

وتختلف ميزات الفن الإسلامي بأختلاف نوع الفن والعصر والمكان ومع ذلك يمكننا أن نرى فيه صفات مشتركة عامة منها:

1- أنه ذو شخصية واحدة على الرغم من تعدد أقطاره وتباعدها وحجم المؤثرات المحلية فيه، ويمكن إرجاع ذلك أولاً: الى أرتباطه بعقيدة واحدة رغم إختلاف اللغات والمذاهب والسلطات[3]، وثانياً: إلى تشابه العامل

(1): سوريو، إتيان: الجمالية عبر العصور، ط2، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص 186.

(2):لاندو، روم: الأسلام والعرب، مرجع سابق، ص327.

(3): علاوي، حسين: الادب والفن (رؤية إسلامية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009، ص72.

الجغرافي لمختلف الأقطار العربية من المغرب إلى إيران فضلاً عن تأثير العامل التأريخي، في كون العراق والشام ومصر هم أساس العرب القدماء، الذين كانوا على صلات مباشرة بالشعوب المجاورة لهم في آسيا وأفريقيا والتي إنظوت تحت لواء الإمبراطورية الإسلامية فيما بعد، لذا إمتاز الفن الإسلامي بأنه فن موحد إصطبغ به عالم واسع الإرجاء متعدد الجوانب لكنه متناغم الأصداء مترابط الفكر[1].

2- الفن الإسلامي فن ديني تأثر بروح الإسلام وإنصبت أنواعه المختلفة على العمائر الدينية من مساجد ومدارس وتكايا ومراقد ومزارات.

3- إنه فن كثير الزخرفة، فالزخارف تكسي جدران القصور والمساجد والمنابر والمنسوجات والأواني والكتب سواء على صورة أشكال هندسية أم نباتية أم نقوش كتابية زخرفية.

4- أهمل الفن الإسلامي رسم الأشكال الإنسانية والحيوانية وخاصةً في أماكن العبادة، ولا يعني ذلك عدم وجودها على الإطلاق ولاسيما في العصور الإسلامية المتأخرة[2].

كما تعبر فلسفة الزخرفة الإسلامية عن أنبل محاولات الروح الإنسانية في سبيل التغلب على النهائي والعرضي والمشكوك فيه والعابر، ولكي يحتمل الإنسان ذلك لابد من أن يجد نقيضه إذ اللانهائي والثابت واليقيني والخالد، وقد وجد ذلك فيما قدمته إليه العقيدة الإسلامية من تصور للعالم الآخر فاطمأنت

(1): محمد، محمد وصفي: دراسات في الفنون والعمارة الإسلامية، دارالثقافة للطباعة، القاهرة، 1980، ص 6.

(2): خضر، هالة محجوب: علم الجمال وقضاياه، دار الوفاء للطباعة، الإسكندرية، مصر، 2006، ص 108.

روحه القلقة وراح يعبر عن إنجذابه نحو المطلق بالأسلوب الفني الزخرفي التجريدي[1]. فكلما إقترب العمل الفني من المفهوم الروحاني نراه يبتعد عن المحاكاة الحرفية وينحوا بإتجاه التجريد، فقد كان الفنان المسلم قادراً على رسم الطبيعة كما هي ولكنه أراد أن يقترب من المفهوم الجمالي الروحي الأبدي وليس الجمال الظاهري المادي، لذلك تحول الفن الإسلامي في جزء كبير منه إلى فن زخرفي أي زخرفة مطلوبة لذاتها لا مجرد التزيين، فالفن الإسلامي "يتوجه بنموذجه التزيني إلى العقل أكثر من توجهه إلى الإحساس"[2]، فهو فن خصب متنوع بشكل مذهل إذ يرمي هذا التزويق بتنوعه الخارق وإيقاعه المتواصل ذهنياً خارج المادة التي تحمله، إلى إيجاد متعة منقطعة النظير بعيداً عن أي شكل طبيعي معروف ومحدد[3]، عبر فن بالغ الخصوصية قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهي عن التصوير فهو عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلي داخلي[4]، وهنا نكتشف أن الفنان المسلم قد أخترع جمالية الفن الحديث قبل سبعة قرون، متمثلاً جوهر كل فن أصيل وقانونه الأسمى هو أن يكون عالماً مستقلاً وألا يخضع إلا لمنطقه الخاص[5].

---

(1): إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974، ص 73.

(2): سورديل، دومنيك: الإسلام في القرون الوسطى، ت: علي المقلد، مؤسسة مصطفى قونصة، لبنان، 2007، ص 85.

(3): إسماعيل، عثمان: دراسات في الفنون الأسلامية والنقوش العربية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1977، ص16.

(4): الغيطاني، جمال: منتهى الطلب إلى تراث العرب، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص 121.

(5): دوبولو، الكسندر بابا: جمالية الرسم الاسلامي، ت: علي اللواتي، مؤسسة عبدالكريم بن عبدالله، تونس، 1979، ص74.

ففن الزخرفة الإسلامي يؤكد نزوع الفنان المسلم نحو الشكل البحت المعتمد على التأثير المباشر للخطوط والمنحنيات، ويبدو ذلك من المسلمات الشائعة إذ تظهر زخارف التوريق الإسلامي وما فيها من التشابكات الهندسية كما لو أريد بها التعبير عن أشكال لا عن أفكار[1]. كما تستند الزخرفة الإسلامية الى أسس رياضية هندسية من خلال إستخدام أنواع متعددة من الخطوط الهندسية التي تمثل المخطط الأساسي الذي يحكم بناء العمل الفني بأكمله، ويمكن القول إن التصميم الزخرفي الإسلامي قد تراوح بين التجريد المطلق والتكوين المتحرر من أي أثر طبيعي، وبين إلتزام أشكال الطبيعة التزاماً يبتعد أو يقترب نسبياً حسب العصور والأقاليم الإسلامية[2]، ففي التجريد لجأ الفنان المسلم لأسلوب المبالغة في تبسيط الأشكال المختلفة وتحويرها، لينتج من ذلك أشكالاً جديدة تختلف عما هي في الواقع، وتتجلى تلك الصفة فيما تضمنته الزخرفة الإسلامية من عناصر طبيعية كالطيور والحيوانات، فقد حددت بأشكال هندسية ونباتية، كما زخرفت أجسامها إمعانا في تحويلها إلى عناصر زخرفية وأبعاداً لها عن شكلها الطبيعي[3].

ولا نستطيع فهم الزخرفة الإسلامية بمعزل عن الرؤيا الجمالية والفلسفية التي تقف وراء نظرة الدين الإسلامي للإنسان والمجتمع والوجود والغيب، فعندما ندرك أن كل ظاهر هو زائل، ندرك لماذا لم يرسم الفنان المسلم الشجرة والنهر والوجه الإنساني، وعندما ندرك أن الرؤيا الفلسفية تقول بوحدة الوجود إزاء وحدة الغيب وأن الكون ينتظم في نظام الهي محكم يتجلى في الفضاء الواسع كما

(1): عبد الحميد، سعد زغلول: العمارة والفنون في دولة الإسلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 222.

(2): الشوك، علي: الأطروحة الفنطازية، وزارة الإعلام، بغداد، 1971، ص 20– 31.

(3): الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 118.

يتجلى في ورقة الشجرة وفي قطرة الماء، ندرك أن الزخرفة في الفن الإسلامي ما هي إلا الشهادة الفنية المقابلة لشهادة التوحيد الكبرى التي رفعها الإسلام [1].

كما حلت التصميمات الزخرفية والنقوش الكتابية الاسلامية بما فيها من روعة وبساطة محل الذهب والفضة والأحجار الكريمة، تلبية لدعوة التقشف والزهد والإبتعاد عن مظاهر الترف، بإستعمال خامات رخيصة من خشب وصلصال أعطت قيمة عظيمة، فشملت الزخرفة كل شيء من حول الفنان فنادراً ما تقع العين على شيء غير مزخرف، فإكتسبت المنشآت والفنون الحرفية بكسائها الزخرفي سحراً ورشاقة لا نظير لها. ومن جانب آخر لجأ الفنان المسلم إلى المسطحات الأساسية في الوجود وليس إلى الحجوم الأساسية فيه، وهذا لا يعني أنها بلا مضامين رمزية بل كثيراً ما إستعارتها الصوفية للدلالة عن معانٍ كبيرة إذ أنها تمثل الكائنات جميعاً بأشكالها الجوهرية وليس بأشكالها العرضية النسبية[2]، لذلك لم يبالغ الفنان في تعميق الزخارف المحفورة أو إظهار البارزة منها عن السطح، فظاهرة التسطيح التي نتبينها في الزخارف الإسلامية تنطبق على جميع الزخارف المنفذة في الخامات المختلفة سواء في الفنون التطبيقية أم المعمارية، كما تبرز هذه الظاهرة بوضوح عند مقارنتها بالزخارف الغربية ذات البروز الشديد التي تستهدف المحافظة على إرضاء نزعة الفنان الكامنة فيه إزاء الطبيعة، أما في الزخرفة الإسلامية فتوجه الفنان المسلم إلى تحويل هذا العنصر إلى زينة دون الإهتمام بمقوماته الطبيعية، وهذا ما يتطلب قدرات إبتكارية أكثر من القدرات التي يبذلها الفنان في عملية النقل والمحاكاة[3].

(1): نوفل، نبيل رشاد: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، القاهرة، د.ت، ص 111.

(2): مراد، بركات محمد: رؤية فلسفية لفنون إسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، 2009، ص154.

(3): عمارة، محمد: الاسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص25.

فعندما نقارن بين الفن الغربي والفن الإسلامي، نجد في الأول تعبيراً فنياً مجرداً من المضمون، في حين لم تتخلى الزخرفة الإسلامية عن المضمون المطلق والذي يمكن البرهنة عليه من خلال القوانين العلمية، إذ لم يكن تزييناً مجانياً بل إستند إلى قيم فلسفية وروحية عميقة في تعبيرها عن الإبداع[1]، ولكشف أسرار هذه القيم نحتاج إلى معايشة طويلة والكثير من البحث والتعميق إذ شكلت بمجموعها أساس المفهوم الفكري للفلسفة الإسلامية عبر إستلهام العامل الروحي المتمثل بالأفكار والعقائد والحالات الصوفية، لذلك كان الجهد الذي توجت به زخارف المسلمين جهداً حسياً ذهنياً أكثر منه بذخاً أو ترفاً مادياً.

وتعد الزخرفة من أبرز ملامح الفن الإسلامي وتكاد تكون مصاحبة لكل أنواع الفنون التشكيلية سواء كانت معمارية أم حرفية، فالزخرفة تدخل في صميم الأعمال الفنية لكل هذه الأنواع وفي أحيان كثيرة تلقي بظلالها على الطريقة التي يصنع بها العمل الفني المراد إنجازه[2]، مما أعطى الفن الإسلامي ذلك الطابع الزخرفي الذي يتميز به عن سائر الفنون الأخرى، إذ شكلت الزخرفة حجر الزاوية في تلك الوحدة الشاملة التي تضم في نطاقها جميع المدارس الفنية الإسلامية التي قامت في عصور وأماكن متباينة داخل العالم الإسلامي.

كما نرى اهتمام الفنان المسلم بملء كل فضاءات التصميم الزخرفي بالخطوط والأشكال والألوان، ولذلك دلالاته الروحية فضلاً عن دلالاته التعبيرية والجمالية، ففيه يتغلب الفنان على المكان، أي على المادة بأن يحل محلها حركة ديناميكية مخاطباً الروح[3].

(1): بهنسي، عفيف: الأسس النظرية للفن العربي، مصر، 1974، ص14.

(2): إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، مرجع سابق، ص 76.

(3): الالوسي، معاذ: المكان والبلاغة الصورية في العمارة والفنون الاسلامية، مجلة عمارة، العدد1، نخبة مهندسين، بغداد، 1989، ص8.

وإذا نظرنا إلى الأشكال الرئيسة في فن الزخرفة الاسلامي سنجد أصولها في ثقافات العالم القديم، إذ تقابلنا الأشكال الزخرفية من عقد وضفائر وأطباق نجمية وشبكات، وقد إختلطت مؤثراتها المنحدرة من فنون العالم القديم منصهرة في رؤية الفنان المسلم الجديدة التي حققت بالفعل الخصوصية[1]، ولا يعني ثبات هذه الأشكال جمود الفن الإسلامي الزخرفي ومضيه وفق قواعد محددة، إنما كان هم الفنان وشغله الشاغل البحث عن تكوين جديد مبتكر، ينتج من تماس قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الزخرفية،، لتتوالد منهما أشكال جديدة باستمرار في حيوية وتدفق لا نهائيين[2]. ففي اللحظة التي يخيل فيها للناظر أن وحدة زخرفية في تصميم زخرفي إسلامي إنتهت، يفاجأ عند نقطة معينة في الفضاء إن الوحدة التالية قد بدأت، إذ تمضي الخطوط وفقاً لنظام خفي صارم لكنه تلقائي أيضاً، فيتقاطع الخط بالخط عند نقطة معينة، وعندما تلتحم النقاط مع بعضها يقع الافتراق فتتخذ الخطوط وجهات شتى، ومن تلاقي الخطوط وإفتراقها تتوالد الأشكال المختلفة من نباتية وهندسية (رباعية وخماسية وسداسية)، والغاية من ذلك التعبير عن الكل وليس إبراز شكل معين لذاته، لكن هذا الكل أيضاً يحتوي على الموجودات والتفاصيل الصغيرة والدقيقة، ويبدو هذا التفسير جلياً في فهم المنظور الإسلامي في المنمنمات التي زينت المخطوطات القديمة إذ تتعدد فيها المستويات، ويتفرع كل منها عن الآخر فنرى الواقع في جملته وليس بمحدوديته وان لم يغب عن الناظر أدق التفاصيل[3].

(1): قلعه جي، عبدالفتاح رواس: مدخل الى علم الجمال الاسلامي، مرجع سابق، ص24.

(2): الغيطاني، جمال: منتهى الطلب إلى تراث العرب، مرجع سابق، ص121.

(3): دوبولا، بابا: الزخرفة الإسلامية، ت: علي اللواتي، بحث مقدم إلى جامعة السوربون القرنسية، نقلاً عن المرجع السابق، ص123.

ويعد تنوع المفردات الزخرفية ضمن التصميم الواحد سمة مميزة للزخارف الأسلامية، والمستمدة أساساً من عمق الأطر التاريخية و البنائية والفكرية للزخرفة الإسلامية في سعيها لتحقيق العلاقة الوسطية المتناسقة بين المادة والروح، أي بين التطلع المادي وبين السمو الروحي، كما مثلت الزخرفة الإسلامية حالة تفاعلية وسطية بين الفن والفلسفة، إذ قال تعالى: (وكذلك جعلناكم أمةً وسطاً)(*)، فالزخرفة الإسلامية تنطوي تحت هذا المفهوم، من خلال الاتصال والتركيبة الأوسع للشكل والمضمون.

كما أن طبيعة الفن الزخرفي العقائدية الروحية وتوجهها المادي من خلال نظام المعاملات قد تحقق في نفس الفنان المسلم، إذ يتمثل ذلك في التشكيل الزخرفي من خلال التجسيد لبدائل وإقتراحات إبداعية ترضي النفس وتحقق الوظيفة المادية المطلوبة، فالمفردات الزخرفية المنتشرة في فضاء اللوحة الزخرفية الاسلامية تعبر عن رسالة يتم الإحساس بها من الخارج إلى الداخل وبالعكس، لتعبر عن الشمولية والاستمرارية نحو اللامحدود وهذا يخضع بدوره لأسلوب التركيبة الزخرفية كإفراز للحس الفني الفكري والفلسفي الأسلامي، إذ يعج عالم اللوحة الزخرفية بالأشكال المتشابكة المتنوعة في رسالة روحية تعبر عن الأفق اللامتناهي والخلود نحو شيء غير متخيل وغير مجسد عبر عالم زخرفي يستند الى منطق رياضي وهندسي، أما الذاتية في التشكيل الزخرفي فإنها تتحقق من خلال التأكيد على الأشكال الزخرفية ومضمونها وطبيعة تعبيرها وحركتها، إذ يتم تحديد الأشكال المتنوعة في التصميم الزخرفي بناءً على هذه النظرة الذاتية وكذلك الخلفية العلمية والحسية للمتلقي.

(*): سورة البقرة / الآية 143.

كما تقود الزخرفة المتلقي بشكل أو بآخر إلى الوجود الحسي الظاهر على الرغم من إخضاعها إلى التجريد، لكنها في الوقت ذاته تدعو للتأمل بوصفها حقيقة جامعة للظاهر والباطن، وإذا كانت معطيات الظاهر يمكن فهمها بالبحث العلمي فالباطن لايمكن ادراكه أو بلوغه إلا من خلال التأمل الروحي، وبالتالي فهي تمثيل للحقيقة الجامعة لطرفي الوجود المتمثل بالمادة والروح.

فالزخرفة الإسلامية تعبير جمالي خالص شديد التركيز ومعبر منطقي عن روح الفن، ولقد أفاد الفنان المسلم منها لتزيين أشياء الحياة اليومية كلها تقريباً، من سقف المسجد وسجادة القصر إلى الطاسة في بيت الفلاح، ولم يبق لغة خاصة بالفنانين كما هو الفن التجريدي الحديث أو ملكاً لذوي الخبرة والأثرياء، فقد جمل الحياة اليومية لكل طبقة من الطبقات الاجتماعية، وخلع طابعه المميز على الفن الإسلامي في إسبانيا كما خلعه على الفن الإسلامي في الهند وصقلية والقسطنطينية وشبه جزيرة العرب وآسيا الصغرى، وأينما واجهك فن الزخرفة الإسلامي إستطعت أن تتبينه في الحال وتعرفه بسيماه[1]، فالشخصية الأسلامية ظاهرة في الفنون والصناعات الى درجة إنها تتجلى حتى بعد أن تكون المنطقة التي صنعت فيها مثل الاندلس أو صقلية قد عادت الى السيطرة المسيحية، إذ يفترض أن الأتجاه الفني لهذه المناطق قد تغير تماماً. ومن أهم خصائص الفن الإسلامي:

1. التجريد: هي عملية تحويل الشكل إلى شيء آخر مختلف عن طريق التبسيط من خلال حذف العناصر غير الأساسية في الشكل، ولا يعني ذلك أن

(1): لاندو، روم: الاسلام والعرب، ط1، ت: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ص317.

التجريد مجرد إزالة وتعرية العناصر بل هو علم وخبرة وخيال وإحساس[1]، وتطرق المؤلف تفصيلياً في بداية هذا الفصل الى المراحل التي مر بها التجريد الأسلامي، لكن ما يجدر ذكره هنا إن أحد أساليب التجريد هو تحوير الشكل إلى شكل هندسي حتى يصل عند ذاك إلى حالته التكاملية، إذ أن الأشكال الهندسية حبلى بالتعابير والدلالات الرمزية[2]، والشكل التجريدي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي ويثير حالات عاطفية وإنفعالية أكثر من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي، إنه فن الأشكال المجردة التي تبدو لا تعني شيئاً ولكنها تعني في مضامينها كل شيء، فالفن هو الكشف عن الحياة المثالية الكامنة خلف كل شيء[3].

فالزخرفة الاسلامية بناء تجريدي للشكل العضوي عبر أشكال ذات إيقاع هندسي منتظم بالاستناد إلى واقع خفي قد يكون دينياً أو رمزياً أو فكرياً وهذا يمثل قمة التعبير الجمالي الإسلامي، فنحن نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة أو كيانات طبيعية خافية عن أبصارنا، فالعنصر الواحد في الوحدة الزخرفية قد ينفصل ليصبح لوحة مستقلة، لا علاقة لها بالشيء في ذاته وهذا ما يسمى بالرقش العربي.

(1): سامي، عرفان: نظرية الوظيفية في العمارة، ط2، دار المعارف، مصر، 1966، ص54.

(2): آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مرجع سابق، ص 41.

(3): مراد، بركات محمد: الاسلام والفنون، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، 2007، ص184.

ويعتمد الرقش العربي على أسلوبين الأول: أسلوب (الخيط) وهو عمل هندسي محض يقوم على تفريعات وإشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى كالمثلث والمربع، إذ يعتمد على مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقاً للمفهوم المطلق الذي يتضمنه، فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية البعيدة عن العقل الرياضي، أما أسلوب (الرمي) فهو عمل تغلب عليه العفوية والاسترسال مستوحى من أوراق النباتات وعروقها، فالرقش هو السعي وراء الجوهر الخالد، فيبدو مرةً على شكل تكرار وأخرى على شكل وميض متناوب، لذلك نجد التقارب والوحدة بين الرقش الاسلامي والفن التجريدي المعاصر تقوم على إسس مشتركة منها: عدم اعتبار الطبيعة والإنسان مقياساً للجمال الفني، والإعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي لا على الحس المادي للأشياء الخارجية للتعبير عن المطلق، وأخيراً البحث عن الجمال المحض[1].

2. النظام: ويمثل جانب أساسي تنتظم في إطاره الأشكال الزخرفية المبعثرة لتتحول إلى كل جديد متماسك الأجزاء بناءً على روابط معينة، فالأنظمة الكونية نوعان أما طبيعي يرتبط بالطبيعة والكون وما فيها من كائنات ومواد وظواهر، أو نظام هندسي يمثل الطريقة العقلانية للتفكير معبراً عنه بالأشكال الهندسية المجردة كالخط والمربع والدائرة، التي تمثل حقائق مطلقة غير قابلة للنقاش تنظمها قوانين هندسية ورياضية[2]، وتتلائم العناصر

(1): الصايغ، سمير: الفن الاسلامي، ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1988، ص227.

(2): خليل، ياسين: منطق المعرفة العلمية، منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، 1971، ص 57.

الزخرفية في نظام معين يمكن تبنيه بهدف تحقيق الوحدة الجمالية، كما يستوحى معنى الأشكال الزخرفية من خلال آلية تنظيمها الجمالي، فالزخرفة لا تتضمن أي إشارة إلى مادة الموضوع، إذ يتطلب فهمها التعرف على الطريقة التي بنيت بها وطبيعة النظام الذي يشدها.

3. التكرار والإيقاع: لا يظهر جمال الزخرفة في العنصر الواحد بل في الحالة الناتجة عن تكراره خاصةً عندما يكون هذا العنصر فيه تنوع وإثارة عبر تصاميم مدروسة لا تثير الرتابة والملل، كما يضفي الإيقاع صفة الحركة على التكوين الزخرفي[1].

4. الرمز: يشير الرمز إلى صورة أو رؤية تتحول في عقل المتلقي إلى أنظمة وأفكار[2]، وهو مضمون فكري تعبيري أو إيحاء شكلي مبسط يدرك مرئياً أو حسياً وله دلالات وأهداف مباشرة أوغير مباشرة[3]، فالرموز في عامة الأحوال ليست أشكالاً دالة بل ناقلات خبر شكلية، وهي ليست أجزاء مدمجة لتصور تشكيلي وإنما إختصارات فكرية لاترتبط بانفعال الفنان بل بفكره[4]، ومن الرموز ما هو طبيعي أو إصطلاحي أو ديني، وتوظيف الرمز في العناصر الزخرفية يتطلب أن تكون هذه العناصر ذات قدرة تمثيلية

(1): نوفل، نبيل رشاد: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الاسلامي، مرجع سابق، ص121.

(2): الصايغ، سمير: الفن الاسلامي، مرجع سابق، ص252.

(3): غزوان، معتز عناد: الحضارة والتصميم، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص14.

(4): بل، كلايف: الفن، ت: عادل مصطفى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص144.

للموضوع، ففي قصور الحمراء يتوسط النقش الكتابي الزخرفي المثبت على باب الشريعة التي تمثل المدخل الرئيس للقصور الملكية، كف مفتوحة تحمل مفتاح كبير، وقد تعددت آراء المؤرخين والباحثين في تفسير هذا الرمز، كما يمثل شعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) المنقوش لمئات المرات على جدران وسقوف الحمراء، رمزاً عقائدياً تستمد منه مملكة غرناطة المحاصرة العون الإلهي على مقارعة الأعداء.

ثانياً: بنائية التصميم الزخرفي.

1- العناصر البنائية للتصميم الزخرفي:

لتصاميم الزخرفة في الفن الإسلامي أساليب متميزة في التعبير تمتاز بالمزج بين الأشكال الهندسية والنباتية والكتابية مزجاً تنحصر فيه الأشكال في إطار هندسي محدود، وينطلق بها الخيال من جهة أخرى إلى اللانهاية فتتكرر وتتجاذب وتتناوب وتتشابك بحيث لا تعرف منها البداية ولا تدرك فيها النهاية، وبناءً على ذلك تكونت أشكال مبتكرة مثل المضلعات النجمية، وأشكال التوشيح العربي (الأرابسك).

فالتصميم الزخرفي مجموعة خطوط وألوان ومواد تضاف الى الأسطح لتؤكد جمالها البنائي[1]، كما يتعين على التصميم الزخرفي الى جانب ما يقدمه من معلومات أن يثير إنفعالاً إستطيقياً[2]، من خلال كونه ترجمةً لفكرة مرسومة لها علاقة بوسيلة التنفيذ والمكان المخصص لعرض التصميم وتحمل في جوانبها قيماً

(1): سليمان، فايقة حنا: الفن في حياتنا اليومية، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص10.

(2): بل، كلايف: الفن، مرجع سابق، ص144.

فنية ويتوقف نجاحه على الطريقة التي يتم بموجبها توزيع الوحدات الزخرفية المتنوعة في الشكل العام وكيفية تنسيقها والموازنة فيما بينها، فضلاً عن عوامل أخرى مثل توزيع الخطوط الرئيسية الأساسية وتناسق الألوان وتناغمها الى جانب تناسق العناصر مع بعضها في وحدة متكاملة، وأخيراً تنفيذ الزخارف على الأسطح التي تصلح لها تماماً (1)، أما العوامل الخارجية المؤثرة في التصميم الزخرفي فهي الخامات والمهارات الإدائية للمصمم، الى جانب الأهمية الوظيفية للتصميم والموضوع الذي يجسده(2)، فتصاميم الزخرفة الإسلامية تعد محاولة تجتمع فيها بعض مكونات الوجود الحسي بقدر ما توجب الضرورة التعبير عنه، من خطوط وألوان ونسب وقوانين رياضية، لتكوين أشكال لا تمثل الواقع الحسي الآيل للزوال بقدر ما تمثل الجانب الذي يوحي بالديمومة، إذ لاتدين الزخرفة بوجودها الاساسي الى الوظيفة النفعية المادية رغم أهميتها، بل الى ماهو أرقى وأسمى من ذلك أي الجمال الخالص لذاته ذلك الذي يروق للعين والروح معاً(3).

ويمكن حصر الرؤية الجمالية في تصميم الزخرفة الإسلامية في عدة مبادئ دائمة التحقيق خلال عملية التصميم، تتجلى أولاً في إحترام النسبة والتناسب بدءً من النقطة التي تشكل بداية مخاض الإبداع الزخرفي ،إذ مع تكرارها في اتجاه واحد يتكون الخط، وما الدائرة إلا تكبير للنقطة، وهي بيئة الإبداع للأشكال الأساسية في فنون الزخرفة الإسلامية، ومن خلال حركات مدروسة داخل هذه

(1): مرزوق، إبراهيم: موسوعة الزخارف، مكتبة الساعي، القاهرة، 2007، ص 165 – 166.

(2): الصقر، أياد: فن الجرافيك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص22.

(3): ترويل، مرغريت: أصول التصميم في الفن الأفريقي، ت: مجدي فريد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1973، ص8.

الدائرة محكومة بقواعد جبرية وهندسية نحصل على المثلث والمربع و الخماسي، التي تمثل النماذج الأولية لبنية التصميم الزخرفي[1].

أما المبدأ الثاني فيتمثل في توزيع العناصر بشقيه الكمي والكيفي، فالتوزيع الكمي يتم في الزخارف النباتية من خلال التحكم في الكتلة والفضاء عبر المسار المتولد من الأشكال اللولبية المفردة والمزدوجة المتعانقة والمتنافرة، وكذلك من خلال الأوراق التي هذبت وتحورت لتصبح رشيقة المظهر لتندمج مع سائر المفردات في كتلة واحدة، أما الزخارف الهندسية فنجد أن توازنها الكمي يتضح من خلال قراءة مجال محيط الشكل الزخرفي ثم إستيعابه، فيما تختلف مقاييس التوزيع الكمي في الزخارف الخطية حسب أنواع الخطوط المستخدمة[2].

أما التوزيع الكيفي في التصميم الزخرفي فهو قائم على التوازن اللوني وتوزيعاته في العناصر متلازمة النور والظل، فالمادة الخام في الزخرفة الإسلامية المعمارية "تم تخفيفها وتحولت إلى شفافة بسبب الزخارف التي حفرت فيها، إذ تشع بعدد لا يحصى من التموجات الضوئية جاعلة من الحجر والجص جواهر ثمينة، فالجدران المزخرفة في قصور الحمراء قائمة في صمت تام، وتبدو في الوقت نفسه كأنها منسوجة من تموجات من النور"[3].

ومن مبادئ الرؤية الجمالية التصميمية للزخرفة الإسلامية هو الربط بين

(1): إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 66.

(2): عكاشة، ثروت: العقيدة الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، العدد 5، لندن، 1982، ص 86.

(3): مصباحي، جواد محمد: التكرار والتماثل في الفنون الزخرفية الإسلامية، مقال في الشبكة المعلوماتية الدولية: magazinewww.hirahttp://

المساحات الزخرفية والأسطح، فقد أتاح إتساع رقعة التشكيل الزخرفي الشاسعة لجدران وسقوف الحمراء وكثرة إستنباط العناصر فيها، للفنان المسلم خيارات متعددة في تكسية الأسطح والمساحات بما يلائمها من عناصر زخرفية دون نشاز في البلورة الجمالية للنسيج الزخرفي، إذ ان"لكل نمط تصميمي تنوعه الجمالي"[1]، بل الأجمل يتحقق عندما يواجه المصمم تعقيداً معيناً في السطح المراد زخرفته، فيكون ذلك مدعاة لخلق في جديد وإبداع زخرفي مبتكر يضاف لفهرس مكتبة الزخارف ليكون مرجعاً لما بعده، تتناقله أيدي الصناع المهرة لأجيال متعاقبة دون أن يكون حكراً على أحد [2].

ويقسم التصميم الزخرفي إستناداً إلى علاقته بالشكل إلى: زخرفة بنيوية ومضافة ففي الأولى يكون التصميم الزخرفي متأصل إنشائيا (بنيوياً) بالمادة، إذ تكون الزخرفة جزءً من البنية كما في زخارف الحياكة، أما الزخرفة المضافة فتكون ضعيفة الصلة أو لا صلة لها على الإطلاق بالبنية سوى كونها موضوعة فوق الشكل، أي الغرض منها هو التزيين الخالص، بحيث يمكن إزالتها دون أن يؤثر ذلك على متانة البنية. كما يقسم التصميم الزخرفي بالنسبة إلى مستوى الوحدات الزخرفية إلى نوعين: التصميم البسيط ويشمل أبسط الأشكال الزخرفية المفردة كالزهرة، أما الثاني فهو التصميم المركب الذي يتضمن عدة وحدات بسيطة مرتبطة مع بعضها كباقة الزهور[*]. ويقسم شكل التصميم

---

(1): محمد، نصيف جاسم: مابين التصميم والسياسة، بغداد، 2005، ص103.

(2): يوكهارت، تيتس: أسس الفن الإسلامي، نقلاً عن: مصباحي، جواد محمد، مرجع سابق، ص 3.

(*): للاستزادة حول أنواع الزهور الزخرفية البسيطة والمركبة، ينظر: داود، عبدالرضا بهية: أسس تصميم الزخارف النباتية المحلية المعاصرة على الآجر المزجج، مجلة الأكاديمي، العدد 14، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص86.

الزخرفي إعتماداً على شكل المساحة التي يشغلها إلى نوعين: تصاميم زخرفة الإطارات وتصاميم زخرفة المساحات، ففي النوع الأول تنحصر التعبيرات الزخرفية بين خطين متوازيين، وينقسم هذا التصميم بدوره بحسب الإتجاه إلى: وحدات زخرفية رأسية ووحدات زخرفية أفقية. أما تصاميم زخارف المساحات فتشمل زخارف الجدران والسقوف التي تقسم بدورها الى تصاميم متصلة وتصاميم منفصلة، بعد تقسيم الفضاء الزخرفي إلى مساحات صغيرة يخصص لكل منها نموذج زخرفي متكرر أو أكثر(1).

وللتصاميم الزخرفية عناصر أولية منها:

1. النقطة: ولها عدة تعاريف، ففي التصميم الزخرفي تعني شكلاً ذا مساحة وفيه عمل زخرفي له أسس وعناصر، إذ للنقطة القدرة على خلق نمط زخرفي معين الى جانب التعبير عن الإيقاع والحركة، كما لها القدرة على أن تكون بؤرة الاهتمام عبر تكوين مناطق ذات صفة مميزة في التصميم(2)، فالكاشي الذي نفرش به الأرض أو جدار الحمام أو المطبخ يمثل نقاطاً زخرفية تكون برصفها عملاً زخرفياً، والنقطة أساس العمل الزخرفي في زخرفة السطوح والشرائط والمنسوجات ولا بد أن يكون حجمها مناسباً للسطح الذي يراد تنفيذ التصميم الزخرفي عليه(3).

ونجد النقطة في أبسط العناصر التكوينية وأكثرها أهمية وتكون على

(1): طالو، محي الدين: الفنون الزخرفية، ط5، دار دمشق، سوريا، 2000، ص 20 – 64.

(2): مالتز، فريدرك: الرسم كيف تتذوقه، ت: هادي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص11.

(3): عبده، مصطفى: الإسلام يحرر الفن، ط1، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1999، ص 34.

نوعين: أما نقاط هندسية وتنشأ من تقاطع خطين، وأما نقاط زخرفية وهي أصغر وحدة في التصاميم الزخرفية النباتية والحيوانية والهندسية مساحةً وحجماً، وتتواجد في أغلب نتاجات الفن الإسلامي من منمنمات وتكوينات زخرفية وتكوينات معمارية، ولا تثير النقطة إحساسا حركياً الا عندما تتجاوز نقطتين، عندها ينشأ الاتجاه الذي يمثل الحركة، ويكون هذا الإتجاه ذا بعد معين يقود الى الخط الوهمي الواصل بين النقطتين، بينما إذا وجدت ثلاث نقاط فأنها توحي بشكلٍ وهمي للمثلث وإذا أربع نقاط دلت على مربعاً أو مستطيلاً وهكذا[1].

2. الخط: ويعد أكثر العناصر مرونة في بناء التصميم الزخرفي، وقد تكون الخطوط مستقيمة أو منحنية، وتتجلى أهمية الخط في التصميم بوصفه محدداً للهيئة، كما أن بأستطاعته التعبير عن طبيعة إختلاف العناصر الزخرفية، مجسداً المظاهر الحسية لتركيب الوحدة التصميمية[2]، وتعمل الخطوط المائلة على تكوين ظلال قد تقلل من الإنعكاس الضوئي للسطح الزخرفي، فيما تمتلك الخطوط المنحنية صفة حركية لها تأثيرات مختلفة تتميز بالرشاقة والليونة لما تحققه من إنسيابية حركة العين معها في إتجاهاتها المختلفة، وللخطوط المتعرجة ديناميكية توحي بالإنتقال السريع والمفاجئ وتقلل من الرتابة داخل الفضاء التصميمي[3]، ويتوقف التعبير الفني

(1): محمد، حامد جاد: قواعد الزخرفة، دار المعرفة الجامعية، الكويت، 1986، ص7.

(2): تيري، إيغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ت: إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992، ص122.

(3): الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص59.

للخطوط على إعتبارات عدة منها: الوسيلة المستخدمة في أداء الخط، طبيعة خامة السطح، إتجاه وشكل ولون الخط وسمكه وعلاقته مع الخطوط الأخرى[1].

3. الحركة والاتجاه: يرتبط مفهوم الاتجاه بمفهوم الحركة البصرية الوهمية للوحدات الزخرفية بوصفها فعلاً يحقق تغيراً إنتقالياً عبر متغيرات المكان بأبعاده الحسية الثلاث مضافاً إليها الزمن كبعد إدراكي رابع[2]. فالديناميكية حالة أساسية في منهج الفكر الإسلامي، إذ أن تفاعل الثابت في الدين الذي تمثله الاصول وبين الفروع المتغيرة تبعاً للواقع والحدث، يولّد حالة عدم ثبات للمنهج الإسلامي في الفروع وهذا ما يخلق منهجاً مرناً غير متقوقعاً أو جامداً، وإنما هو منهج متناسب مع كل زمان ومكان. وقد وجد هذا النهج صداه في فن الزخرفة الأسلامية متمثلاً بالحركة الديناميكية للنقطة أو الشكل المفرد أو المجموعة الهندسية داخل اللوحة الزخرفية، إذ تجسد بحركتها المتغيرة بعداً فلسفياً يمثل قمة التوحيد، وهو أنه لا شئ ثابت ولا شئ يبقى كما هو إلا خالق الخلق سبحانه، أما البعد الثاني للديناميكية فيتجسد من خلال حركة الأشكال الزخرفية عبر الإتجاهات الأربعة، بمعنى أنها لا تتحدد ضمن محورين بل إن إمتداد خطوط هذه الأشكال يبقى مستمراً في كل الإتجاهات، يستمد حركته الناشئة من حالة التضاد الشكلي وما تحدثه من ردود الفعل المؤدية لخلق

(1): غيث، خلود بدر وآخر: مبادئ التصميم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص65.

(2): داود، عبد الرضا بهية: بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، إطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص141.

إيقاع متناغم يتسم بالاستمرارية. وحركة المفردات الزخرفية أما شعاعية كما هو الحال في التصميمات الهندسية النجمية، أو أفقية كما في الأشرطة الخطية أو حركة عمودية كما في العقود والمقرنصات والأعمدة، وأحياناً حلزونية أو منحنية كما في التكوينات النباتية، فضلاً عن الاتجاه المائل والمتوازي بحسب التوظيف المساحي والدلالي والجمالي للتصميمات الزخرفية.

4. الشكل و الهيئة: يعرف الشكل بإنه محصلة جمع العناصر البنائية التي تشترك مع بعضها بعلاقات، لتكون نسقاً مرئياً تساهم المادة كجانب أساسي فيه[1]، فالمفردة الزخرفية هي أبسط شكل يمكن توظيفه تصميمياً لتكوين وحدة قابلة للتكرار، وتقسم أشكال المفردات الزخرفية إلى هندسية ذات أشكال مثلثة ورباعية ومضلعة ودائرية، وهناك المفردات الزخرفية الطبيعية كما في المفردات النباتية والآدمية والحيوانية ذات الأشكال الواقعية أو المحورة أو التجريدية، والنوع الثالث هي المفردات الزخرفية الكتابية[2]. أما الهيئة فهي المظهر الخارجي للتصميم الزخرفي دون الاشارة الى تفاصيل مفرداته.

5. الملمس: ويمثل المظهر المرئي الخارجي للسطح الزخرفي إعتماداً على خواصه الفيزيائية كالخشونة والصلابة أو الشفافية، إذ يختلف الملمس بإختلاف الخامة الزخرفية كونها شفافة أو خشنة أو ناعمة، وكذلك بحسب اللون والضوء وحجم الحبيبات ونوع التقنية المستخدمة في تنفيذ

(1): مرقس، وسام: عناصر فن، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009، ص42.

(2): شيرزاد، شيرين إحسان: مبادئ في الفن والعمارة، الدار الجامعية، بغداد، 1985، ص25-29.

الزخارف[1]، والملمس نوعان أما حقيقي(طبيعي أو صناعي) يدرك باللمس والنظر أو وهمي ناتج عن الخطوط والظلال ويدرك بالنظر فقط كما في الاسطح ذات البريق أواللمعان.

6. الفضاء: هو الحيز المستوعب للشكل والصفات المظهرية في الفنون ثنائية الأبعاد كالزخارف، ويمثل الفضاء الأرضية التي ينفذ عليها التصميم الزخرفي كما يعد عنصراً أساسياً لإبراز الجانب التعبيري [2]، والفضاء المنتظم الهندسي هو الأكثر إستخداماً في التصاميم الزخرفية، إذ يقسم الفضاء إلى فضاء منتظم يتخذ هيئات منتظمة ضمن مساحة معينة داخل إطار التصميم الزخرفي، وكذلك فضاء لا نهائي ممتد مع الأفق لا تحده حدود.

7. اللون: إن أول ما يجذبنا في التصميم هو تناسق الوانه وإنسجامها، فالالوان النقية تنال الاستحسان بذاتها[3]، إذ يعد اللون الوسيط الأكثر بلاغة في إيصال الاحساس الفني الى كامل مداه[4]، ومن أبرز خصائص اللون هي نوع صبغته التي تميزه عن الألوان الأخرى، ومقدار شدته ونقائه (الاشباع) فضلاً عن كمية الضوء الذي يعكسه(اللمعان)[5]، ويتم إحساس الانسان

---

(1) Henry M.syyre: A world of art , four edition , USA , 2001 , p: 6

(2): الربيعي، عباس جاسم: الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد، إطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1999، ص26.

(3): شارتييه، أميل: منظومة الفنون الجميلة، ت: سلمان حرفوش، داركنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2008، ص296

(4): الحمداني، فائز يعقوب: اللون حضارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007، ص12.

(5): صالح، قاسم حسين: سايكلوجية أدراك اللون والشكل، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص55- 56.

بالالوان بفعل عوامل عدة منها داخلية جسمية ترتبط بالعين، وأخرى خارجية مرتبطة بمقدار الضوء الساقط على التصميم الزخرفي وطول موجته ولونه[1]، فاللون يجسد الإضاءة ويمثل الشكل ويحدد وظيفته ويؤثر في الاشكال ويحدد طبيعة العلاقة بينها، فضلاً عن ما يولده من تمايز بين الوحدات الزخرفية وفصل بعضها عن البعض الآخر، كما يمكن للمساحات والتكوينات الزخرفية أن تتوازن من خلاله، فالمساحة الزخرفية الكبيرة ذات اللون البارد يمكن أن تتوازن مع مساحة زخرفية صغيرة ذات لون حار، فالتوازن البصري بالتصميم الزخرفي يتحدد وفقاً للصفات اللونية لذلك التصميم، كما يسهم اللون في تحديد مركز الهيمنة[2]من خلال دوره الإساسي في تحقيق التنظيم الشكلي عبر تشكيل منطقة جذب مختارة ضمن التصميم الزخرفي[3]، وهذا مايتطلب مهارة حاذقة في التوليف وقدرة مميزة في التعبير الفني وخبرة في ربط أجزاء التصميم ببعضها[4]، بغية تحقيق الانسجام اللوني بين المفردات الزخرفية وفضاءاتها لأعطاء التصميم الزخرفي الدلالات التعبيرية والجمالية المنشودة، إذ تبدو ألوان الزخارف الاسلامية لناظرها كأنها لا تحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب بل إن لها بعداً فلسفياً أيضاً، فاللون يستمد وجوده من الضوء كونه أحد مكونات الطيف الشمسي، والضوء في الفلسفة الإسلامية رمز

(1): عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص91.

(2): عبدالله، محمد علي: الزخرفة الجصية في الخليج، مركز التراث الشعبي للدول الخليج، 1985، ص102.

(3): البزاز، عزام: الى التصميم، بغداد، 1997، ص94.

(4): عبدالوهاب، شكري: القيم التشكيلية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، 2009، ص296.

النورانية، وهـذه الرمزيـة الـضوئية اللونيـة ذات بـون شاسـع بـين الـذوق الإسلامي بالمقارنة مع الأديان والثقافات الأخرى.

8. القيمة الضوئية: وتعد من أكثر العناصر إستخداماً في التـصميم الزخـرفي، وتعتمد القيمة الضوئية على مقدار إشراق اللـون المـنعكس ودرجتـه الـتي تعطيه اللون الغامق أو الفاتح. كما تعتمد القيمة الـضوئية علـى تـدرجات الضوء من نور وظلام وظل[1]، وعلى نوع التقنية الزخرفية المستخدمة مـن حفر بارز أو غائر أو زخارف مرسومة، كما يعد التبادل بين المعتم والمضيء بالتعاقب وسيلة من وسائل تحقيق الأتزان في التصميم[2].

9. الحجم والمساحة: الحجـم هـو الحيـز الـذي يـشغله التـصميم الزخـرفي في الفضاء، وفكرة المساحات والحجوم والمقاييس نسبية فلا يمكن تـصورها إلا بمقارنتها مع غيرها، كما يؤدي التفاوت في حجـوم العناصـر الزخرفيـة إلى الإيحاء بالعمق الفضائي نظراً لاختلاف المسافات بين تلك الحجـوم وبـصر المتلقي[3]. أما المساحة فتختلف بحسب أشكال ونوعية الزخرفة المنفذة، كما أن عملية تقسيم المصمم للمساحات المقررة تساعد علـى تنظـيم التـصميم الزخرفي وضمان دقة تنفيذه إذ يرتبط ذلك بالجانب التقني والمـواد الأوليـة، وللمساحة الزخرفية دوراً أيضاً في إبـراز الـشكل الزخـرفي ومـن دونهـا لا

(1): نوبلر، ناثان: حوار الرؤيا، مـدخل إلى التـذوق الفـن والتجربـة الجماليـة، ت: فخـري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص160.

(2): عبد الحليم، فتح الباب وآخر: التـصميم في الفـن التـشكيلي، عـالم الكتـب، البحـرين، 1984، ص37.

(3): الربيعي، عباس جاسم: الشكل والحركـة والعلاقـات الناتجـة في العمليـات التـصميمية ثنائية الأبعاد، مرجع سابق، ص71.

يكون هناك شكل، فيما تسمى المساحة المشغولة بالزخارف بالايجابية وغير المشغولة بها بالمساحة السلبية(1).

2- أسس التصميم الزخرفي:

تعمل العناصر البنائية مع الأسس التنظيمية للتصميم الزخرفي على تماسك المفردات الزخرفية ضمن بنية تصميمية زخرفية تتسم بالوحدة لضمان ترابط عناصر المنظومة الزخرفية وديمومتها. وتعد الأسس البنائية بمثابة مبادئ جمالية في التصميم الزخرفي ومنها:

1. التوازن: هو حسن توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق علاقتها ببعضها وبالأشكال المحيطة بها لتحقيق أهداف جمالية ووظيفية، إذ ترتب العناصر بشكل يعادل كل منها الآخر، ويتحقق التوازن في التصميم الزخرفي بالتناظر الناشئ من التكرار والمفضي الى الشعور بالاستقرار. والتوازن نوعان أما محوري (مرئي)، أو غير محوري (وهمي)، ففي النوع الأول تظهر العناصر متماثلة على جانبي المحور بالشكل والمساحة واللون، ويعد هذا النوع أكثر إستخداماً في البنية الهيكلية للتصميم الزخرفي(2)، على الرغم من محدودية تنوعه بسبب حالة السكون التي يتسم بها والناتجة عن حالة التماثل(3). كما يقسم التوازن المحوري الى ثلاثة أنواع هي الثنائي

(1): حمودة، حسن علي: فن الزخرفة، لبنان، 1980، ص136.

(2): ستولنيتز، جيروم: النقد الفني، ط2، ت: فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص352.

(3): سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، ت: محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980، ص54.

(حول محور واحد) ويغلب هذا النوع من التوازن على التصاميم الزخرفية لقصور الحمراء، فضلاً عن التوازن الرباعي (حول محورين) والتوازن الشعاعي (حول عدة محاور)، و يبين الشكل (3) أنواع التوازن الزخرفي المحوري، أما التوازن غير المحوري فيعتمد على الإحساس بمركز الثقل وليس على المحاور الواضحة أو النقط المركزية، إذ لا توجد قوانين ثابتة بل أحكام متغيرة بحسب جاذبية المفردات الزخرفية في كل تصميم، لذا يتميز هذا النوع من التصاميم بوجود خيارات متعددة للتنويع الزخرفي كما "يرتبط التوازن في التصميم الزخرفي بالمساحات المهيئة وإسلوب إيقاع الوحدات الزخرفية ومهارة المزخرف والتقنية المستخدمة"[1].

2. التكرار والايقاع: التكرار هو إعادة رسم الوحدة الزخرفية بشكل متطابق ويشكل أساس التصميم الزخرفي، إذ تملأ المساحة المحددة بالوحدة الزخرفية المتكررة لتشكل تكويناً زخرفياً متكاملاً، ويمنح التكرار إحساساً بالنمو اللانهائي للمفردات الزخرفية فضلاً عن إحداث الايقاع داخل التصميم الزخرفي، وقد يكون التكرار بالمفردات أو بالمعالجات اللونية وأحياناً بالاتجاهات[2].

ويستخدم التكرار لإعادة تشييد أو توكيد العنصر أو الشكل أو الوحدة الزخرفية مرة تلو الأخرى في نمط زخرفي معين[3]، أما أنواعه فهي: التكرار

(1): عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج1، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، 1982، ص251.

(2): العوادي، منى عايد: المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، العراق، 1990، ص80-81.

(3): آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، مرجع سابق، ص139.

الثابت حيث يعاد رسم الوحدة الزخرفية بدون تغيير في كل مرة حتى يتم إكمال التصميم الزخرفي كما في الشكل(4- أ)، أما في التكرار المتناوب المبين في الشكل(4- ب)، فتعتمد وحدتين زخرفيتين مختلفتين في المظهر وتتكرران بشكل متناوب في إتجاه واحد كما في الأشرطة الزخرفية، وفي التكرار الدائري فترسم الوحدة الزخرفية على مسار دائري، فيما ينتج التكرار المتعاكس من رسم الوحدة الزخرفية بوضع معين ثم يكرر رسمها بوضع معاكس، كما في الزخارف الكتابية المنقوشة في قصور الحمراء بطريقة المرآة. أما في التكرار الإنتشاري المبين في الشكل(4- ج)، فترسم وحدة زخرفية أو وحدتين زخرفيتين وتنشر بجميع الإتجاهات حتى تغطي المساحة المقررة للتصميم.

ويعد التكرار في الزخرفة الإسلامية ظاهرة طبيعية ملازمة لتصورات الإنسان، كما في تعاقب الليل والنهار والفصول الأربعة وما يصاحبها من تجدد وتنوع، فهي أشبه بالصلاة المتكررة في ظل حالة إيمانية روحية واقعية متجددة في كل حين لا تبعث على الملل أو الضيق، فالنسق المتولد من التكرار في هذا التصميم يتم إدراكه والإحساس به من خلال العلاقات الناشئة بين العناصر والإمتداد المادي للتنظيم الزخرفي، أو من خلال الربط الحسي والبصري الذي يصف التنسيق الزخرفي من خلال العناصر والعلاقة بينها أكثر من وصفة لطبيعة العناصر المستخدمة ذاتها.

أما الأيقاع فهو مرتبط بالحركة الناتجة من تكرار الكتل والمساحات المتماثلة أو المختلفة المتقاربة أو المتباعدة مكونةً الوحدات التي تمثل العنصر الايجابي في التصميم، في حين تعرف المسافات الفاصلة بينها بالفترات (الفواصل) التي تمثل العنصر السلبي في التصميم، ومن الوحدات والفواصل

ينتج الإيقاع الذي لا يتحقق دون إنتظام كل المفردات الزخرفية بشكل متكامل، إذ تتحول عندها من مفردات ساكنة إلى عناصر حركية وفقاً لنسق جمالي منظم[1]. لذا فالإيقاع يمثل التواتر المتتابع بين حالتي الفترات والوحدات ويمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الاجزاء الأخرى في التصميم الزخرفي[2]، فضلاً عن تمثيله للفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون إلى لون أو من شكل إلى شكل آخر، فالايقاع التشكيلي الزخرفي أكثر صعوبة في تنظيمه مقارنةً بالفنون الأخرى[3].

ويصنف الإيقاع إلى رتيب تتشابه فيه كل الوحدات والفترات تشابهاً تاماً في جميع الصفات في الشكل واللون والمساحة كما مبين في الشكل (5- أ). وغير رتيب تتشابه فيه جميع الوحدات والفترات مع بعضها لكن الإختلاف يحدث في الشكل أو اللون. والإيقاع غير الرتيب والمبين في الشكل (5- ب) على أنواع منها الإيقاع المتناوب، الذي يتضمن التغيير في صفة أو أكثر عند تكرار الوحدات والفواصل المتناوبة بإنتظام[4]، كما ينتج من تغيير الوحدات مع ثبات الفواصل وبالعكس إيقاع متزايد أو متناقص، فيما يحصل إيقاع حركي واضح من تغيير الاثنين معاً بشكل تصاعدي أو تنازلي. والنوع

(1): هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ت: محمد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص5.

(2): الزيدي، جواد: بنية الايقاع في التكوينات الخطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص26.

(3): كوستين، ف وآخر: لغة الفن التشكيلي ت: برهان شاوي، منشورات دار الثقافة والاعلام، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، 1997، ص63.

(4): المرجع نفسه، ص63.

الأخير هو الإيقاع الحر والمبين في الشكل(5- ج) الذي تختلف فيه أشكال الوحدات و الفواصل عن بعضها[1]. وهناك عدة طرق للحصول على الإيقاع:

1. إستخدام المتتاليات التي تتعاقب فيها الأحجام المتدرجة.
2. إستخدام منحنيات خط يتميز بحرية الانسياب.
3. يحصل الإيقاع بتكرار الوحدات الزخرفية بأتجاة عمودي أو أفقي أو مائل أو في إتجاه دائري شبيه بالشعاع داخل الوحدة التصميمية، كما هو الحال في الإطباق النجمية الزخرفية في قصورالحمراء.

3. التباين والتضاد: يهدف التباين الى التنويع بين مفردات زخرفية متنافرة مختارة لتكسب التصميم الثراء والحيوية، إذ يصبح التصميم بدونه رتيباً مملاً، فالتباين هو محاولة لتحقيق ناتج شكلي يعبر عن الحركة[2] وقد يظهرالتباين بصفة واحدة أو أكثر، كما في إستخدام الخطوط العمودية والخطوط الأفقية في تصميم واحد أو إستخدام الخطوط المائلة المتقاطعة، ويشمل التباين كذلك إستخدام الفواصل بين أشكال التصميم، إذ ينتج عنها تجمع أو إبتعاد المفردات الزخرفية عن بعضها بغية الحصول على تصاميم زخرفية مثيرة، وتزداد أهمية التباين كلما كان بمقادير متغيرة ومختلفة وغير متساوية، فإذا ما تساوى التباين بين العناصر فإن التصميم

---

(1): رياض، عبد الفتاح: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص95.

(2): البزاز، عزام: تصميم التصميم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، 2002، ص156.

يشعر المتلقي بالضيق والملل وقد يؤدي إلى عدم الانسجام إذا لم يحسن المصمم استعماله[1] كما " تزداد الحاجة لمبدأ التباين كلما تصاعدت درجة التماثل في الحركة والإيقاع والأشكال الزخرفية والعناصر التصميمية وتردداتها المتطابقة نتيجة التكرار"[2]. ويتم إحداث التباين بزيادة فاعلية جزء أو مفردة معينة وهذا مايضفي عليها قدراً أكبر من الإثارة وجذب الإنتباه لتحقيق نتائج تزيد من التأثير الوظيفي والجمالي لتلك المفردة بشكل خاص، إذ يكتسب التباين في التصميم الزخرفي عندها حالة من التنويع كما مبين في الشكل(6). أما التضاد فهو أنتقال سريع ومفاجيء من حالة الرتابة الى الإثارة من خلال التحكم في طبيعة العناصر التي تتألف منها المفردات الزخرفية للتصميم لتحقيق غايات وظيفية وجمالية.

4. السيادة (الهيمنة): هو إختلاف العنصر المهيمن عن خصائص العناصر الأخرى المشتركة معه في التصميم الزخرفي، إذ يظهر لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر الأخرى ويمثل النقطة المركزية في التصميم الزخرفي ومنه ينتقل بصر المتلقي إلى بقية العناصر بصورة تتابعية كما في الشكل (7)، ويعني التتابع توالي المفردات الزخرفية الواحدة بعد الأخرى من دون أن يكون بينهما فواصل، وغالباً ما تنشأ هذه العلاقة ضمن التنظيم الخطي للتصميم الزخرفي[3]، كما تتحقق السيادة بوضع مفردة زخرفية نباتية ضمن تصميم

(1): العوادي، منى عايد وأخرى: المدخل إلى تصميم الأقمشة، مرجع سابق، ص120-125.

(2): داود، عبد الرضا بهية: تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1996، ص13.

(3): عباس، يسرى خضير: الاسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2007، ص47.

زخرفي هندسي أو بالعكس، فتبدو أكثر بروزاً فيما لو كانت ضمن تصميم زخرفي آخر يضم مثيلاتها[1]، ومن الممكن ان تكون السيادة عن طريق اللون أو الحدة او القرب أو الإنعزال[2].

5. الوحدة والتنوع: تعني الوحدة مدى ترابط المفردات المتعارضة والمنسجمة ضمن التكوين العام للتصميم الزخرفي، كما تهدف إلى تلاؤم الأجزاء داخل النظام بما يحقق الغاية من التصميم[3]، ويتوقف نجاح التصميم الزخرفي على كونه متعدداً وواحداً في الوقت نفسه، عبر نوع من السمو بحالة التصارع بين الإضداد للوصول الى حالة التناغم[4]، وتحقق الوحدة العامة يعني تهيئة العناصر المتكاثفة لأظهار الفكرة المرئية للتصميم الزخرفي[5]، ويمكن أن نحصل على الوحدة في التصميم بثلاث وسائل هي الإنسجام والتضاد وبواسطة التأكيد والتنويع وهي الأكثر أهمية إذ تتطلب التركيز على نوع واحد أو قيمة واحدة أو شكل واحد، لإن إستخدام العناصر بنفس القوة والدرجة يشتت الوحدة ويعمل على إرباكها ويضعف

---

(1): البابلي، سعدي عباس: العلاقات الرابطة في التصميم الشكلي، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998، ص40.

(2): أبوهنطش، محمد: مبادئ التصميم، ط3، دار البركة للنشر، عمان، الاردن، 2000، ص96- 97.

(3): الحسيني، نبيل: منابع الرؤية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1982، ص167.

(4): عطية، محسن محمد: إكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب، القاهرة، 2005، ص135.

(5): عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج2، مرجع سابق، ص735.

تماسك التصميم، وتتحقق الوحدة كذلك بسيادة أحد الألوان أو من خلال التكرار التام أو المتناوب للوحدة الزخرفية، إذ تعد هذه الأسس من أبسط وسائل إنتاج الوحدة، وتتم الوحدة أيضاً عندما ينجح المصمم في إعتبارين أساسيين هما: علاقة أجزاء التصميم بعضها بالبعض الآخر، وعلاقة كل جزء منها بالكل.

1. علاقة الجزء بالجزء: نقصد بالأجزاء العناصر المكونة للتصميم كالشكل، الخط، اللون، القيمة، الملمس والمساحة (الأرضية)، والعلاقة بين هذه الأجزاء تعني الإسلوب الذي يتآلف فيه كل عنصر من التصميم بالعنصر الآخر، ليبعث إحساساً بالصلة المستمرة بين هذه العناصر ضمن الوحدة الأساسية للتصميم. ويمكن للمصمم أن يدعم الوحدة والإستمرار بين عناصر العمل الفني من خلال مراعاة الأشكال والمساحات والمساواة بينها في الأهمية[1].

2. علاقة الجزء بالكل: وتعني الأسلوب الذي يصل بين كل عنصر على حدة والشكل العام للتصميم، ولهذه العلاقة أهمية كبرى فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء الوحدة الأساسية للتصميم بعضها بالبعض الآخر إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي تشغلها الوحدة الأساسية للتصميم عند تكرارها، لذلك يقوم المصمم بتغيير أو إصلاح كل جزء من التصميم يراه غير متسق مع الشكل العام للتصميم، كما تتحقق الرؤية الجمالية الزخرفية في مبدأ الوحدة في الكل والكل في الوحدة، عندما ترتبط بالنسبة والتناسب من خلال علاقات رياضية

(1): صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1981، ص209.

يمكن التعبير عنها في خاصية التكرار والتماثل في التصميمات الزخرفية[1].

أما التنوع فهو الغنى في المحتوى عبر التوليف بين العناصر الزخرفية المختلفة الصفات ضمن العمل التصميمي[2]، مما يساهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية هدفها شد الانتباه دون إن تؤثر في وحدة الشكل، بل إن التنوع أساساً يرتبط بوجود الوحدة ضمن الفضاء التصميمي، كما للتنوع أشكال منها: التنوع الناتج من التباينات، وتنوع ضمني لهيمنة بعض الأجزاء، وتنوع مطلق ويعني التناقض الكامل مع النظام العام للعلاقات، وهناك أيضاً التنوع الناتج من القيم الشكلية.

6. النسبة والتناسب: النسبة هي حاصل قسمة مقدارين كنسبة الأشكال الزخرفية في التصميم الى أشكالها الحقيقية في الطبيعة ،" وليس من الضرورة القصوى أن تكون النسبة ذات مفهوم رياضي أو هندسي، بل تعطي أحياناً أغراضاً تعبيرية أو وظيفية أو الإثنين معاً، إذ يمكن تحديدها من الأطراف الظاهرة أو الكامنة في العمل الفني"[3]، أما التناسب فهو مقارنة بين النسب والأحجام والمساحات والأطوال الزخرفية مع بعضها، وفي الفنون الجميلة يعني التناسب العلاقة القياسية المصممة، أي النسبة المخططة للمقادير والفواصل من نفس النوع كالوقت أو الحيز أو الجلاء أو اللون. والتناسب

(1): الغيطاني، جمال: منتهى الطلب إلى تراث العرب، مرجع سابق، ص122.

(2): العوادي، منى عايد: وضع إتجاهات للأقمشة القطنية العراقية، إطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996، ص221.

(3): البزاز، عزام: التصميم حقائق وفرضيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، عمان، الاردن، 2000، ص29-30.

أحد جوانب الجمالية التي تظهر كمالية تصميم السطح الزخرفي في معالجة العلاقات المساحية ودرجات الإيقاع للأشكال والفضاءات و"للتناسب دور في عملية التساوق بين الهدف الوظيفي والغرض الجمالي للسطح الزخرفي" [1]، فالمصمم يعالج درجات النسب بين الجزء والكل وينظم العلاقات بين أبعاد وفضاء سطح الزخرفة وعناصر مكونات هيكلية الزخرفة، إذ إن جمال الزخرفة مرتبط بتناسب الأجزاء وعلاقتها بالحيز فضلاً عن توافق الألوان[2].

وتبدو أهمية عملية النسبة والتناسب من خلال صياغتها لنوع من العلاقة المستندة إلى قواعد ثابتة في تحديد حجوم وقياسات وإعداد المفردات في التصميم الزخرفي، وبما يحقق إيقاعات مقبولة جمالياً تؤدي الى التوافق والإنسجام، عبر توحيد العناصر المتناقضة لتحقيق التناسب بين أجزاء المفردة الزخرفية ذاتها ومع المفردات الأخرى ضمن التصميم الزخرفي، وكذلك تحقيق التناسب بين الأخير ومساحات وقياسات الفضاءات المحيطة به.

7. الانسجام: هو إشتراك عناصر الوحدات الزخرفية للتصميم أو تقاربها في صفة واحدة أو في مجموعة صفات كالخط، الاتجاه، الشكل والقيمة، ولا يشترط أن يكون هذا التشابه تاماً فمجرد الشعور بتقارب الأشكال أو القيم فذلك يعني إن بينها انسجاما، ويتوسط الانسجام بين التكرار ذي

(1): عبو، فرج: علم عناصر الفن، ج2، مرجع سابق، ص640.

(2): مرزوق، محمد عبد العزيز: العراق مهد الفن الإسلامي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1971، ص 160.

الأشكال المتشابهة تماماً وبين التباين إذ لا يوجد تشابه بين الأشكال. كما يصنف الانسجام إلى أربع مجاميع هي الانسجام بالصفات باستخدام عنصر زخرفي واحد متكرر أو إستخدام لون واحد لجميع الأشكال الزخرفية، وقد يكون الانسجام بالوظيفة والهدف، كما في إستخدام وحدتين أساسيتين مختلفتين في العناصر لكنهما يمثلان عناصر زخرفية نباتية زهرية أو غصنية، والإنسجام الثالث بالشكل الخارجي إعتماداً على الشكل والمساحة المحيطة لتحقيق التوافق بين الوحدات الزخرفية، أما إنسجام الأسلوب فيحدث نتيجة الأسلوب المتبع في تكوين العناصر كإسلوب التجريد أو الإسلوب الواقعي أو إسلوب التحوير[(1)].

ثالثاً: أشكال التنظيم الزخرفي:

تنتظم العناصر الزخرفية بأشكال متعددة إعتماداً على المساحة المراد زخرفتها وكذلك الأهداف الوظيفية والجمالية التي يتوخاها المصمم الزخرفي، كما إن هناك دوراً للأسس الفنية التي تحكم العلاقات بين المفردات الزخرفية مع بعضها وبينها وبين التصميمات التي تضمها، ومن أهم أشكال التصميم الزخرفي:

1. التنظيم الشبكي: ينتشر هذا النظام غالباً في الزخارف الهندسية، ويسمح بإدخال إضافات جديدة تؤدي إلى ظهور أنماط زخرفية مختلفة، ويتكون هذا النظام من خطوط متقاطعة تشبه الشبكة تتوزع المفردات الزخرفية داخلها[(2)] كما في الشكل (8).

(1): العامري، فاتن علي حسين: التكامل بين تصاميم الأقمشة والأزياء والعلاقات الناتجة في المنجز الكلي، إطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2005، ص57.

(2): المهدي، عنايات: روائع الفن في الزخرفة الإسلامية، مرجع سابق، ص68.

2. التنظيم الخطي: يتكون هذا التنظيم من وحدات زخرفية متشابهة في صفاتها المظهرية كالحجم والشكل والوظيفة، وتنتظم في إتجاه واحد بترتيب متسلسل تناسبياً بين وحدة وأخرى في تكوين شريطي كما في شكل (9)، ويستخدم هذا التنظيم الزخرفي في أطر اللوحات الخطية المزخرفة والسجاد وأغلفة المصاحف، وتبدو التشكيلات في التنظيم الخطي موزعة على هيئة خط مستمر أو متقطع بإختلاف أنواعه، وترتبط هذه التشكيلات الزخرفية ببعضها بصورة مباشرة أو مع أشكال أخرى بصورة غير مباشرة، ويتمثل التنظيم الخطي في قصور الحمراء في زخارف الشرافات على الجدران الداخلية.

3. التنظيم الزخرفي المركزي: ويضم وحدة زخرفية أساسية تقع في مركز التصميم تتمتع بالهيمنة لكبر حجمها أو لموقعها البؤري وتتجمع الوحدات الثانوية حولها بشكل دائري أو حلزوني كما في شكل (10)، وقد تكون هذه الوحدات متكافئة في الشكل والأبعاد والوظيفة[1]، ويتمثل التنظيم المركزي في الحمراء غالباً بالنقوش الكتابية المحاطة بالعناصر الزخرفية الأخرى.

4. التنظيم الشعاعي(الدوراني): لهذا النظام نقطة مركزية ناتجة من تقاطع المحاور التي تقسم الفضاء الزخرفي وتمتد بصورة شعاعية نحو الخارج، وتصمم الوحدة الزخرفية القابلة للتكرار في الجزء المحصور بين المستقيمات المتقاطعة الذي يماثل

(1): نصيف، جاسم محمد: مدخل في التصميم الإعلاني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 2001، ص114.

الأجزاء الأخرى[1] كما مبين في شكل (11)، ويتكرر هذا التنظيم في الأطباق النجمية المتعددة الأطراف في الحمراء.

5. التنظيم المتجمع: ويتم فيه "تجميع الأشكال الزخرفية بشكل مترابط ومتناسق بموجب سمة جزئية مشتركة تدرك على شكل مكون في التصميم"[2]، بالأعتماد على مبدأ التقارب والتجاور القائم على تشابه الشكل والأبعاد والإتجاه، وقد تكون بعض الأشكال الزخرفية في هذا النوع من التنظيم الزخرفي غير منتظمة في التناظر أو التماثل مع التشكيلات الزخرفية الأخرى أو مع فضاء التصميم فتبدو متعددة الاتجاهات، إلا إن بناءها الخاص يحقق الاستمرارية والتوازن ووحدة التصميم[3] كما في الشكل (12).

رابعاً: العلاقات المنظمة لبنية التصميم الزخرفي:

يتمثل دور العلاقات البنائية بتنظيم جميع العناصر المكونة للتصميم الزخرفي، بما يكسبها الوحدة العامة لتحقيق قيم جمالية وفنية تمنح الشكل هويته المميزة، إذ تساهم الأسس الفنية الموظفة في التصميم في توزيع المفردات الزخرفية في الفضاء المخصص لها لتشكل نظاماً خاصاً يعكس العلاقة بين الأجزاء وفضاءاتها وتضفي على مجموع البنى الزخرفية خصائص متنوعة ومتباينة عن خصائص أجزائها، ويصبح التصميم

(1): رايسر، دولف: بين الفن والعلم، ت: سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، 1986، ص65-66.

(2): المالكي، قبيلة فارس: التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية، إطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الهندسة، 1996، ص30.

(3): صالح، قاسم حسين: سايكولوجية إدراك اللون والشكل، مرجع سابق، ص129.

الزخرفي العام أكثر أهمية من مفرداته إذ تزداد قيمته الجمالية والتعبيرية وإيحاءاته الحركية. ومن العلاقات البنائية الزخرفية:

1. التداخل: تمنح الأشكال والمفردات المتداخلة إحساساً بالحركة دون أن يلغي احدها الآخر كما يبعدها عن الرتابة ويمنحها قيمة جمالية أكبر فتبدو كأشكال جديدة ضمن التصميم، وفي ذلك ضرورة تصميمية لإظهار العمق الفضائي والتنظيم الشكلي المتنوع(1) كما مبين في الشكل (13).
2. التجاور: وينشأ عن تقارب المفردات ضمن الوحدة الزخرفية إذ تزداد قوة الترابط فيما بينها مما يؤدي إلى إدراكها كشكل واحد مكون من عدة أجزاء والمبين في الشكل (14)، وبإبتعادها تظهر كعناصر مفككة لإنقطاع مفعول شدها الفضائي(2).
3. التماس: هو تلامس المفردات الزخرفية مع بعضها بأحد أركانها أو جوانبها من دون تداخل، إذ تبقى محيطات كل المفردات مرئية بصورة تامة(3).
4. التراكب: هو إخفاء جزء من مفردة زخرفية معينة بواسطة مفردة أخرى، وهذا ما يجعلها وكأنها متقدمة عليها من حيث الموقع فتبدو أكثر قرباً منها، مما يثير الإحساس بالعمق الفضائي للتصميم الزخرفي(4).
5. التماثل: ويتجسد في الوحدات المتكررة في الشكل أو المساحة أو اللون،

(1): إسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، كلية التربية، القاهرة، 1999، ص106.

(2): الحلي، سلام حميد رشيد: الأبعاد الوظيفية والجمالية في تصميم الإعلان التجاري، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005، ص66.

(3): عبدالهادي، عدلي محمد: مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2006، ص93.

(4): سكوت، روبرت جيلام: أسس التصميم، مرجع سابق، ص126-127.

ويتعارض التماثل مع مبدأ السيادة في التصميم الزخرفي إذ لابد للأجزاء المتماثلة من التصارع دون تحقيق السيادة لأحدها[1] كما في شكل (15).كما يتداخل (التطابق والتناظر) في مضمونهما مع مفهوم التماثل، فالأول يتضمن التشابه بين الجانب الأيمن والأيسر في التصميم الزخرفي أو جزئه الأعلى والأسفل في الشكل أو اللون أو الإتجاه وغيرها من العناصر التصميمية الأخرى. فيما يعني التناظر إمكانية رسم خط وهمي يمر من خلال وسط التصميم الزخرفي يمكن من خلاله الحصول على جزئين زخرفيين متطابقين[2]، ويتجلى التناظر في عدة أشكال منها التناظر الجانبي لتنظيم الوحدات الزخرفية على طرفي محور وسطي، والتناظر الشعاعي (الدوراني) إذ تتوزع المفردات الزخرفية حول نقطة مركزية[3].

6. الترابط: ويقوم على أساس الربط بين مفردتين زخرفيتين تنتمي كل منهما للأخرى، أو دمجهما بالضرورة بحيث تصبح كل واحدة تستمد وجودها من الأخرى، وهذا يعني إن الترابط وسيلة للتآلف والأستمرارية والصلة بين الأجزاء لتحقيق عنصر الجذب ضمن التصميم الزخرفي، وتتعدد حالات الترابط من حيث الأسلوب والنظم والخامة والتقنية لتحقيق المعنى والغاية في التصميم الزخرفي[4].

(1): إسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، مرجع سابق، ص85-90.

(2): الحسيني، أياد حسين عبدالله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص15.

(3): رايسر، دوف: بين الفن والعلم، مرجع سابق، ص65-66.

(4): العامري، فاتن علي حسين: التكامل بين تصاميم الاقمشة والازياء، مرجع سابق، ص65.

7. التقاطع: ويتمثل في تقاطع الخطوط الممتدة أفقياً وعمودياً ضمن التصميم الزخرفي، أو التقاطع الشكلي لإتجاه نمط معين من الأشكال المنتظمة وغير المنتظمة بإتجاه آخر معاكس، أو تقاطع شكلين بلونين متضادين، ويتمثل التقاطع كذلك بإختراق نوع من الخامات تتباين بشكل تام في مواصفاتها مع خامة التصميم العام للتكوين الزخرفي، مما يسهم في تفعيل السطوح وتجديد نمط العلاقات التصميمية المرئية[1].

8. التشابك: نوع من التناسج في الأجنحة لجعل الشكل الزخرفي أكثر تماسكاً ومن أنواعه التقاطع المغلق ،التداخل والأختراق[2].

9. الاحتضان: ويتمثل في الإحاطة التامة أو الجزئية لمفردة أو وحدة زخرفية بأخرى ضمن التصميم الزخرفي بشكل منفرد أو جماعي لتحقيق السيادة.

(1): رزق، سامي: مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي، مكتبة منابع الثقافة العربية، 1982، ص32.

(2): الكلكاوي، أثمار حميد: الخصائص الفنية لجداريات الكاشي الكربلائي، رسالة ماجستير، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2000، ص82.

الفصل الثاني

المرجعيات التاريخية للفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس

الفصل الثاني
المرجعيات التاريخية للفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس

أولاً: الفنون الزخرفية الاسبانية قبل الفتح الإسلامي.

ثانياً: الفنون الزخرفية الاسبانية في العصر الإسلامي:

1- عهد الولاة (92- 138هـ /711- 755م)

2- العهد الأموي (138- 422هـ /755- 1030م)

3- عهد الطوائف (403- 536هـ /1012- 1041م)

4- عهد المرابطين (445- 542هـ /1035- 1147م)

5- عهد الموحدين (524- 667هـ /1130- 1268م)

ثالثاً: الفن الزخرفي الاسلامي - الاسباني (الفن المدجن) [من سقوط طليطلة عام 1085م إلى ظهور عصر النهضة الأوربية]

الفصل الثاني
المرجعيات التاريخية للفنون الزخرفية الإسلامية في الأندلس

أولاً: الفنون الزخرفية الاسبانية قبل الفتح الإسلامي:

تعد شبه الجزيرة الأيبيرية (إسبانيا والبرتغال) منذ أقدم العصور، منطقة صالحة لنمو المؤثرات الحضارية الشرقية، بفضل موقعها الجغرافي الذي يحيط بالطرف الغربي للبحر المتوسط، وقربها من المراكز الحضارية في العالم القديم الرافدينية والمصرية واليونانية والفينيقية.

فقد شهدت شبه الجزيرة ثلاثة أحداث تاريخية، أحدثت فيها تغييراً حضارياً حاسماً وهي فتوحات الرومان والمتبربرين[*] والمسلمين، إذ لكل منها خصائص تختلف عن الأخرى[1]، فهذه الأحداث الهامة الى جانب الموقع الجغرافي المتميز لشبه الجزيرة، جعلها تشكل محوراً مركزياً في العلاقات بين الشرق والغرب ومحط إهتمام مؤرخي الفن، إذ يصعب الوقوع على أرض أوربية توثقت علاقاتها بالشرق مثل شبه الجزيرة الأيبيرية، التي تعد مثالاً واضحاً على

(*): هم (الفاندال) و(القوط) من القبائل الجرمانية الأوربية التي تمتهن الرعي، في كلامهم لكنة تشبه ثغاء الغنم سموا على أثرها بالمتبربرين، قاموا بغزو إسبانيا في أوائل القرن الخامس للميلاد. للاستزادة ينظر: الكيالي، سامي: في الربوع الأندلسية، مكتبة الشرق، سوريا، 1963، ص15– 16.

(1): مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامي في إسبانيا، ت: لطفي عبد البديع وآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص3.

هشاشة الحدود بين الشرق والغرب في تاريخ تطور الثقافة العالمية[1]، فعبر مضيق جبل طارق بدأت قبل ثلاثة آلاف سنة أولى محاولات الحوار الحضاري العربي- الأوربي كونه يشكل همزة وصل جغرافية، نظراً لعزلة شبه الجزيرة في حدودها الشمالية بإتجاه أوربا الغارقة في العصور المظلمة آنذاك، والتي فرضتها وعورة جبال البرانس الفاصلة بينهما[2]. فتأريخياً ومنذ أقدم العصور، تعرضت شبه الجزيرة الايبيرية إلى تأثيرات حضارية خارجية متعددة على شكل هجرات بشرية أو غزوات من عدة إتجاهات وعلى حقبٍ تاريخية متفاوتة، فأستوطنت تلك الأقوام هناك إلى جانب سكانها الأصليين البدائيين (الأيبر) الذين عاشوا في أرجائها منذ مئات الآلاف من السنين[3]، إذ اتخذوا من الكهوف مأوى لهم وما تزال بعض آثارهم الفنية ماثلةً إلى اليوم في العديد منها[*].

وفي القرن الثالث قبل الميلاد بدأت أولى بوادر هجرات الفينيقيين[*] في

(1): كحيلة، عبادة عبدالرحمن: الخصوصية الاندلسية وأصولها الجغرافية، عين للدراسات والبحوث الانسانية، القاهرة، مصر، 1995، ص8-10.

(2): تسيركين، بولي بركوفيتش: الحضارة الفينيقية في إسبانيا، ت: يوسف أبو الفضل، مؤسسة جروس برس، المطبعة العربية، لبنان، 1987، ص 21.

(3): مؤنس، حسين: فجر الإندلس، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1959، ص3.

(*): عثر عام 1863م ومابعده على عدة كهوف تضم صوراً لحيوانات ذات تدرجات لونية. للاستزادة ينظر: المعموري، ناجح: رسم الكهوف، مجلة تشكيل، العدد 5، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، 2009، ص57؛ برادشو، بيرسي: الكهوف أول معارض الفن، ت: مي مظفر، مجلة فنون عربية، عدد 7، دار واسط للنشر، المللكة المتحدة، 1982، ص55.

(*): مجموعة سامية الأصول، فرع من الكنعانيين العماليق أحد أصول العرب، سكنوا سواحل البحر المتوسط قبل أكثر من 4000 سنة قبل الميلاد، وسيطروا على معظم جزره، سماهم الإغريق بالفوينكوس وتعني البنفسجيين، نسبةً الى لون ملابسهم وإقمشتهم التي

تأسيس مستعمرات لها على السواحل الاسبانية، وقد نقل الفينيقيـون الى إسـبانيا مهاراتهم الفنية التي إتقنوها في مدنهم الساحلية في الشام مثل (صيدا) و(صور)، التي هجروها بسبب تهديدات الإمبراطورية الآشورية، فكـان فـنهم الزخـرفي في إسبانيا جزءً من الفن الفينيقي العام في جـزر المتوسـط ومدنـه السـاحلية، المتـأثر بدوره بفنون وادي الرافدين ومصر واليونان(1).

وتميزت الزخارف الفينيقية الاسبانية بالنقش البارز على خامـات متعـددة كالعاج والذهب والبرونز والفضة والمعادن المطلية، فضلاً عن الزخارف المرسومة على التماثيل والخزف والعاج كمـا في الشـكل (16) صـفحة (236)، وإتسـمت كذلك بوحدة الأسلوب وعرفت تقنيات (التحبيـب والترصـيع)(**)، الى جانـب كونها زخارف تزيينية صرفة فمنها الهندسي والنباتي والحيواني، الموحدة في مشهد واحد أو صفوف زخرفية(2).

إشتهروا بصباغتها بأصداف الموركس البحرية، كما عرف الفينيقيـون بكتابـاتهم الأبجديـة المتطورة التي تمثل أصـل اللغـات الشـرقية. للاسـتزادة ينظـر: موسـوعة ويكيبـديا الحـرة، فينيقيون، الشبكة المعلوماتية الدولية:

http://ar.wikipedia.org.

(1): سالم، السيد عبـدالعزيز: تـاريخ المسـلمين وآثـارهم في الانـدلس، دار المعـارف، لبنـان، 1962، ص51.

(**): وهما من طرق زخرفة المعادن، ففي التحبيب يغطى المعدن بحبيبات صغيرة من نفس المادة أو مادة أخرى بمستوى واحد أو عدة مستويات، أما الترصيع فهو حز المعدن بأقلام خاصة لتنفيـذ تصميم زخرفي معين. للاستزادة ينظر: زين العابدين، علـي: المصـاغ الشـعبي في مصـر، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص103.

(2): علام، نعمت اسماعيل: فنون الشرق الاوسط القديم، القاهرة، 1979، ص159.

وتنوعت مفردات الزخارف النباتية الفينيقية، إذ شاعت فيها زخارف الحبوب وأشكال السعيفات والورود رباعية الأوراق والإزهار والبراعم والحرشفيات، فيما تشكلت الزخارف الهندسية من اللوالب والحنايا والمعينات، وقسمت المساحة الزخرفية إلى مناطق دوائر متحدة المركز، وكان الميل للزينة المفرطة من أبرز خصائص الزخرفة الفينيقية، فضلاً عن المعاني الرمزية والسكون وقلة الحيوية في مشاهد الإنسان والحيوان، ولا ينكر تأثرها بالبيئة المحلية الاسبانية في تلك الحقبة، إذ قام الفينيقيون بالتعاون مع سكان إسبانيا البدائيين بإستغلال مناجم المعادن الى جانب المواد الأولية الأخرى في جنوب إسبانيا لتصنيع الخزف والنسيج والمعادن، وتزيينها بالزخارف المتنوعة لإستخدامها في التبادل التجاري مع المدن الواقعة على حوض البحر المتوسط، إذ ساهمت هذه التبادلات السلعية في إنتقال التأثيرات الزخرفية الرافدينية والمصرية واليونانية إلى بعضها البعض، وهذا ما إنعكس أيضاً على الفنون الزخرفية الفينيقية الاسبانية ذاتها(1).

وشكل اليونانيون(*) الموجة البشرية الثانية التي دخلت إسبانيا بين الأعوام (630– 570 ق.م)، إذ إستوطنوا سواحلها الشرقية، وكانوا يسمون مستعمراتهم هذه أمبيورياس (Ampurias) وأشهرها برشلونة، ولهذه المستعمرات إتصالات فنية وتجارية مع الايبيرين في الداخل وكذلك مع المستوطنات الساحلية الفينيقية

---

(1): المرجع السابق، ص165.

(*): قبائل من الشعوب الآرية (الأوربية) إنحدرت إلى السواحل والجزائر المتناثرة ببحر (ايجة) حوالي 1000 ق. م، شكلوا قرى صغيرة تحولت فيما بعد إلى دويلات صغيرة مزدهرة في القرن السابع ق.م في عدة مناطق أشهرها أثينا وإسبرطة، للاستزادة ينظر: حسين، محمد إبراهيم: تاريخ الفن الأوربي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1984، ص 9.

الاسبانية[1]، ولايدخل التواجد اليوناني المحدود في شبه الجزيرة الايبيرية تحت مسميات الاحتلال كباقي الموجات الاستيطانية الكبرى الأخرى، بل إنحصر في أماكن قليلة متفرقة كان غرضها الأساس إقامة مراكز تجارية، ولا شك أنهم أحضروا معهم تأثيرات بلادهم الفنية الزخرفية المزدهرة في تلك الحقبة في العاصمة أثينا، غير أنه لم يصلنا منهم في إسبانيا أية آثار تحمل ملامح الزخارف اليونانية[**] مقارنة بالآثار الزخرفية الفينيقية[2].

أما الرومان[***] فقد سيطروا على إسبانيا في القرن الثالث قبل الميلاد، وتعود تسمية إسبانيا الحالية إلى الأسم الذي أطلقه الرومان عليها (هسبانيا)، وإستقر الكثير منهم فيها وبنوا مدناً مثل قرطبة وإشبيلية ومادرة وسرقسطة،

---

(1): الدقاق، عمر: ملامح الشعر الاندلسي، منشورات دار الشرق، بيروت، 1975، ص10.

(**): إمتازت الزخارف في بلاد اليونان بالرشاقة وإستخدام الخطوط المنحنية والحلزونية بكثرة ولكن في بساطة وجمالية متميزة، متأثرة بالزخارف المصرية والعراقية القديمة، وإبتكروا زخارف ورقة الأكانتس وباقات الزهور وعقود من أفرع النبات والثمار فضلاً عن الطيور والحيوانات الخرافية، كما زينوا وحداتهم الزخرفية بالرسوم المحفورة والمنحوتة أوالفسيفسائية، وفي الزخارف الهندسية إبتكروا السلاسل المتصلة والخطوط المنكسرة التي تطورت فيما بعد الى شكل صلبان معقوفة، إلى جانب تكوينات زخرفية هندسية متداخلة مع عناصر نباتية، وإعتمدوا في ألوان زخارفهم علىالتباين بين الوحدات الزخرفية وفضاءاتها. للاستزادة ينظر= = بشاي، سامي رزق وآخران: تاريخ الزخرفة، وزارة التربية والتعليم، مطابع الشروق، مصر، 2005، ص 257.

(2): مؤنس، حسين: فجر الاندلس، مرجع سابق، ص3.

(*): شعب أتى من شمال الجزيرة العربية، ثم رحلوا إلى الجزر الايطالية ابتداءً من القرن الثاني عشر الميلادي، وأسسوا مدينة روما القديمة ثم بدأوا بالتوسع إذ سيطروا على معظم العالم القديم. للاستزادة ينظر: المصري، كمال: تاريخ الفن في العصور القديمة، ط1، دار المعارف بمصر، 1976، ص176.

وترك الرومان في إسبانيا آثاراً معمارية قليلة قياساً الى مدة تواجدهم الطويلة فيها التي إستغرقت أكثر من ثمانية قرون، أهمها مسرح (ساغونت) كما في شكل (17) صفحة (236) وقناة المياه المعلقة في (إشقوبيا) والمبينة في الشكل (18) صفحة (236) وأطلالاً لآثار أخرى مندرسة في عدة مدن اسبانية[1]. وتركزت أعمال الرومان في إسبانيا، على تأمين الطرق والقناطر لخدمة صراعهم الطويل مع دولة قرطاجة الفينيقية على الشاطيء الآخر من البحر المتوسط فيما سمي بالحرب البونية التي إمتدت بينهما لقرون. وإندرج حكم الرومان لإسبانيا تحت مبدأ " منح الولايات التابعة لهم قدراً من الحياة لتظل العاصمة (روما) قائمة"[2]. وقد كان لحكمهم هناك تأثيرات أدبية وثقافية أكثر منها فنية، فقد أدخل الرومان الديانة المسيحية الكاثوليكية محل العبادات الوثنية ونشروها بين الأسبان، وما تبعها من إنشاء للأديرة والكنائس التي إستوحت معالمها المعمارية من العاصمة روما، كما عمل الرومان على نشر اللغة اللاتينية بين الإسبان كبديل عن اللغات المتعددة السائدة فيها حينذاك[3].

وعند النظر إلى الآثار الرومانية الباقية اليوم في إسبانيا نجدها مقتصرة على قصور الحكام ووسائل لهوهم خاصةً المسارح، إذ كانت إسبانيا تعد سياسياً وجغرافياً من ضواحي الإمبراطورية الرومانية ومن أطرافها النائية. وتفتقر هذه الآثار إلى الفنون الزخرفية كالتي إزدهرت في عاصمتهم روما[*]، فالرومان على

(1): أرسلان، شكيب: الحلل السندسية في الإخبار الأندلسية، ج1، ط1، مصر، 1936، ص158.

(2): مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص 3.

(3): بويكا، ك: المصادر التاريخية العربية في الاندلس، ت: نايف أبو كرم، دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص12.

(*): تأثرت الزخارف الرومانية بالأسلوب اليوناني، فضلاً عن الإيغال في زيادة التفاصيل والبروزات وكثرة المنمنمات، وأهمها حلزونات ورقة الاكانتس التي إزدادت كثافة أوراقها وتميزت بإستدارة =

عكس الفينيقيين الذين لم يخلفوا لنا أية آثار معمارية، بل فنون تطبيقية تزخر بغنى فنونها الزخرفية[1].

وفي أوائل القرن الخامس للميلاد بدأت قبائل الفاندال (الوندال) القادمة من وسط أوربا بالاستيلاء على الأراضي الاسبانية، إذ عرفت المناطق التي بلغتها - (فاندالسيا) أو (أندلسيا) نسبة لاسمهم، ثم حرفه العرب فيما بعد إلى (أندلس) وتضم مدن قرطبة وإشبيلية وغرناطة[2]، وفي عام 411م تمكنت قبائل (القوط) الجرمانية الأوربية من طرد الوندال وتولي الحكم في إسبانيا حتى الفتح الأسلامي[3]، وتميزت حقبة حكم القبائل المتبربرة الأوربية لأسبانيا (الفاندال والقوط)، بانتشار الفوضى في تلك البلاد من خلال إشاعة التمايز الطبقي والديني بين السكان وإنعدام الحريات العامة وسيادة سلطة الكنيسة[4]، وأدى إفتقار هذه القبائل الى المقومات الحضارية والفنية، الى إبقاء البلاد على ما كانت

=

أطرافها، كما إستخدموا أوراق الأنتيمون وزهيرة اللبلاب وأوراق العنب واللوتس والبردي، الى جانب الزخارف الآدمية والحيوانية التي تتشكل أجسامها من حلزونات نباتية، وفي الزخارف الهندسية إزدادت أشكال السلاسل والصلبان تعقيداً وكثرت إستخدامات الدوائر والحلزونات المزينة بالزهور الرباعية الأوراق أو الدائرية الشكل. للاستزادة ينظر: عكاشة، ثروت: الفن الروماني، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993، ص 438.

(1): مؤنس، حسين: رحلة الى الاندلس، القاهرة، 1963، ص249- 350.

(2): سالم، السيد عبد العزيز: تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، دار المعارف، لبنان، 1962، ص57.

(3): وديع، أبو زيدون: تاريخ الأندلس، ط2، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص13- 38.

(4): العتبي، محمد سعيد وآخر: تاريخ المغرب والاندلس في العصر الاسلامي، وزارة التعليم العالي، بغداد، 2002، ص211.

عليه في العصر الروماني من نظم الحياة، أما الكنائس التي بنيت في هذا العصر فإنها تحاكي مثيلاتها في الجانب الآخر من جبال البرانس وعلى وجه التحديد الفرنسية منها(1).

ويستنتج المؤلف من هذا العرض الموجز لتاريخ الفنون الزخرفية في شبه جزيرة إيبيريا، أنها لم تكن يوم فتحها المسلمون في مطلع القرن الثامن الميلادي، منطقة غنية بالمعالم الفنية والمعمارية، بل إقتصرت على آثاراً متروكة ومنسية أحياناً ومدمرة في أغلبها، وما كان صالحاً منها يتسم إجمالا بتكوينات بدائية وتقاليد هندسية بسيطة.

ثانياً: الفنون الزخرفية الإسبانية في العصر الإسلامي (*)

1- عهد الولاة (92–138هـ/711– 755م):

يمثل هذا العهد بدايات تأسيس وتنظيم أركان الدولة الإسلامية الجديدة

---

(1): مؤنس، حسين: رحلة الى الاندلس، مرجع سابق، ص30.

(*): أتم العرب المسلمون فتح شبه إيبيريا كلها خلال أقل من أربعة سنوات بقيادة موسى بن نصير وطارق بن زياد، فقد إبتدأ الفتح في رجب عام 92 هـ/ 711م وإنتهى في أوائل عام 96 هـ/ 715 م، إذ تمت السيطرة التامة على شبه الجزيرة المترامية الأطراف بسرعة قياسية. للاستزادة ينظر: الحميري، محمد عبدالمنعم: صفة جزيرة الاندلس، تحقيق ليفي بروفنسال، القاهرة، 1937، ص4. ومن جانب آخر فقد قسم المؤرخون تاريخ الدولة الإسلامية في الأندلس (ينظر الملحقين رقم 1 و2)، الذي إمتد إلى ثمانية قرون إلى ستة عهود تبعاً للمراحل التاريخية السياسية، ويتكلم المؤلف عن خمسة منها في هذا الفصل، فيما يتم تفصيل العهد السادس (بنو نصر) في الفصل الثالث، وذلك لأن تلك الحقبة تمثل محور الدراسة ليتسنى للمؤلف التوصل إلى التفاصيل الأكثر شمولية وموضوعية.

الأندلس يسمى والياً ويتم تعيينه من قبل الخليفة الأموي في دمشق[1].

وإقتصرت الأعمال العمرانية في هذا العهد على إنشاء البنى التحتية الأساسية مثل بناء أسوار المدن أو تدعيم ما هو قائم منها قبل الفتح الإسلامي وبناء مقرات الحكم والمساجد، وكان تصميم هذه المنشآت بسيطاً ولم يظهر فيها ما يميزها عما كان سائداً في الأقاليم الإسلامية الأخرى، ولم يصل إلينا من هذا العهد الذي إمتد إلى 40 عاماً، أية آثار تحمل فنون زخرفية سواء معمارية كانت أم فنون تطبيقية[2].

2- العهد الأموي الاندلسي[*](138-422هـ/755- 103م):

لم تتغير الأساليب الفنية منذ فتح الأندلس، إلا في عهد عبد الرحمن الداخل[**] الذي أعلن قيام الدولة الأموية الغربية في الأندلس وعاصمتها

---

(1): خالد، طارق: آثار الأندلس، دار المنار للنشر، ط1، الكويت، 1985، ص23.

(2): بويكا، ك: المصادر التاريخية العربية في الأندلس، مرجع سابق، ص14.

(*): مر العهد الأموي الأندلسي بمرحلتين: عرفت الأولى بعهد الإمارة التي تأسست عقب دخول الأمير عبد الرحمن الداخل الملقب بـ (صقر قريش) الى الأندلس وأعلانه قيام الدولة الأموية هناك، أما عهد الخلافة فإكتسبت تسميته من إعلان عبد الرحمن الناصر نفسه خليفة للمسلمين بعد تدهور الخلافة العباسية في بغداد وتعاظم دور الأندلس في أوربا وحوض المتوسط كقوة عظمى. للاستزادة ينظر: الحميدي، محمد بن ابي نصر الإزدي: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الاندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص8-36.

(**): هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان، تخلص من ملاحقة العباسيين بعد سقوط الدولة الأموية في دمشق عام 132 هـ، وإختفى عن الأنظار مدة عشر سنوات، وصل خلالها إلى شمال أفريقيا وجمع أنصار الأمويين هناك ودخل =

قرطبة، ففي القرون الثلاثة التي عمرتها هذه الدولة، بدأ ظهور طابع إسلامي فني متميز يعد من أرقى الفنون الإسلامية، إذ إستمرت فنون قرطبة بالتطور وبلغت أوج إزدهارها في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث[*] الملقب بالناصر[1]، فقد برز فن إسلامي أصيل له طابعه الخاص لم يقتصر تأثيره على الأندلس الأسلامية بل إمتد إلى بلدان آخرى وعصور لاحقة[2]، بفعل عوامل متعددة منها تشجيع الحكام لفنون العمارة والزخرفة وكذلك هجرة أعداد كبيرة من فناني قرطبة الى داخل الأندلس وخارجها عقب الأحداث التي شهدها حي الربض[**] في قرطبة في عهد الأمير الحكم بن هشام[3].

= الأندلس، وأقام فيها دولة، للمزيد ينظر: ×××: ذكر بلاد الاندلس: ج1، تحقيق لويس مولينا، المجلس الاعلى للابحاث العلمية في معهد ميغيل أسين، مدريد، 1983، ص108- 118.

(*): ولد بالأندلس (278 هـ) تولى الخلافة وعمره (22) سنة في عام (300 هـ)، إتسم عهده بالنهضة العمرانية، إذ قام بتوسيع جامع قرطبة وزخرفته وبناء مدينة الزهراء، وأعاد توحيد الأندلس بعد الفتن والثورات، توفي 350 هـ بعد حكم إمتد الى (50) عاماً للاستزادة ينظر العتبي محمد سعيد، وآخر: تاريخ الأندلس، مرجع سابق، ص359.

(1): علام نعمة، اسماعيل: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، ط2، دار المعارف، مصر، 1977، ص75.

(2): زيتون، محمد محمد: المسلمون في المغرب والاندلس، القاهرة، 1990، ص268.

(**): حي بقرطبة يسكنه الصناع الحرفيون والفنانون، هجره أهله بعد خلاف مع الأمير الحكم بن هشام للاستزادة ينظر: مؤنس، حسين: شيوخ العصر في الاندلس، ط2، دار الرشاد، القاهرة، 1977، ص23.

(3): عثمان، محمد عبدالعزيز: ثورة الربض، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1978، ص79.

ويتجلى الفن الأموي الأندلسي في أرقى صوره في جامع قرطبة الكبير(*) كما في الشكل (19) صفحة (237)، الذي خضع لتوسعات مستمرة إمتدت إلى أكثر من (250) عاماً، وتبدو مؤثرات بلاد ما بين النهرين المعمارية والزخرفية واضحة في هذا الجامع[1]، تلك التأثيرات المقتبسة عن طريق المغرب العربي الذي شكل حلقة وصل ما بين بغداد والأندلس عبر مصر، فضلاً عن التأثيرات البيزنطية والمحلية الإسبانية.

ويعد جامع قرطبة مجمعاً لكل العناصر الزخرفية المتنوعة الخامات من جصية وحجرية وآجرية وخشبية والمرصعة أحياناً بالذهب والفضة، وتتركز هذه الزخارف بكثافة في المحراب والقباب والمداخل والأسقف وتتضمن مختلف العناصر الزخرفية، والزخارف النباتية هي الغالبة في الجامع على غيرها من الزخارف، فيما تتكون الزخارف المعمارية من الشرافات والحنيات والمقرنصات المندمجة بالجدران[2].

(*): شيده عبد الرحمن الداخل عام (170هـ/ 786م)، وظل محط رعاية حكام العهد الأموي بالإضافة والتزيين والتوسيع حتى أصبح ثاني أكبر مسجد إسلامي بعد مسجد سامراء، ويعد من أهم الرموز المعمارية في القرون الوسطى، فقد إحتوى مصلاه على (1418) عموداً، فيما بلغت مساحته (125 × 180م). للإستزادة ينظر: مؤنس، حسين: قرطبة، مجلة العربي، العدد 95، وزارة الإعلام، الكويت، 1966، ص74 ؛××× : قرطبة القلعة الحرة: مجلة العربي، العدد 555، 2005م، ص82.

(1): الراشد، عبدالجليل: التأثيرات العراقية في الأندلس وأوربا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2001، ص63.

(2): دودز، جيرلين: فنون الأندلس، ت: جاسر أبوصفية، نقلاً عن الجيوسي، سلمى الخضراء: الحضارة الإسلامية في الأندلس، ج2، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 1998، ص866–867.

وتميز محراب الجامع بدرجة فائقة من التفصيل الزخرفي، بشكل لا نظير له في أي مكان آخر في العالم الاسلامي[1]، إذ "يسود الاعتقاد بأن ذروة الانجاز الفني قد تحققت في المحراب"[2]، ومن أبرز زخارفه هي الفسيفساء بألوانها المتعددة الممتزجة بالكتابات الكوفية[3]، بشكل لوحات رخامية تتضمن زخارف محفورة ذات عناصر نباتية محورة عن الطبيعة وفروع نباتية ملتفة تحيط بها مرواح نخيلية وتتوسطها الزخرفة المعروفة بـ (شجرة الحياة)[*] ذات الحفر العميق الغائر، وتتلاصق المفردات الزخرفية النباتية في المحراب الى درجة لا تبدو فضاءاتها إلا كخطوط غامقة ودقيقة[4] كما مبين في الشكل (20) صفحة (237).

وإتبع المصمم الزخرفي في تنفيذ زخارف الجامع أسلوب تكرار العناصر الزخرفية مع التنوع والإختلاف، فضلاً عن المجموعات الزخرفية الموضوعة داخل

---

(1): رايس، ديفيد تالبوت: الفن الاسلامي، ط1، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008، ص94- 95.

(2): وات، مونتغمري: في تاريخ اسبانيا الإسلامية، مرجع سابق، ص89.

(3): خالد، طارق: آثار الأندلس، مرجع سابق، ص44.

(*): عرفت في الزخرفة الساسانية بهيئة شجرة يحرسها حيوانان أو أكثر، وترمز إلى معنى ديني، وقد ظن بعض المستشرقين أنها شجرة السدر، وليس في الإسلام شجرة مقدسة بالمعنى الذي عرف في الأديان السابقة له، وإستعملها المزخرف المسلم لأغراض زخرفية بحتة. للإستزادة ينظر: مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية، دار الثقافة، مطبعة الغريب، لبنان، د.ت، ص81.

(4): سالم، السيد عبد العزيز: المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة، مصر، 1986، ص25.

ألواح مؤطرة إذ يمثل كـل لـوح زخـرفي تصـميماً قائمـاً بذاتـه[1]. وأدى التنـوع الزخرفي المنفذ على العناصر المعمارية للجامع الى ذوبان كتلتها الثقيلة فالشرفات المثلثة المسننة الموضوعة على نهايات الجدران، أكسبتها حالـة بصـرية مميـزة عـبر تكرارها الزخرفي الدينامي الذي أسهم في تهشيم بسـاطة الخـط الأفقـي الأعلـى ووضوحه، ومنحت كتلة الجدار الضـخمة حالـة مـن الخفـة والشـفافية والدقـة جعلتها تتجزأ نحو الأعلى مندمجة مع الفضاء الخارجي ومدغمة معه[2].

أما زخارف سقف الجامع فقد نفذت على ألواح خشبية بطريقـة الحفـر إذ تختلف زخارف كل لوح عن الآخـر، وتضـمنت عناصـر هندسـية ذات أشـكال سداسية ودوائر ومعينات ونجوم لونت بالأبيض والأزرق والأخضر، الى جانـب العناصر النباتية المتمثلة بإستخدام ورقة الاكانتس[*] المطوية المتكـررة والـزهيرات ذات الورقات الخمـس، بتـأثيرات عراقيـة وفـدت الى قرطبـة في القـرن العاشـر الميلادي[3] كما تبدو في الشكل(21) صفحة (238).

وإتخذت عقود الجامع المفصصة أو المسننة مظهراً زخرفياً ملوناً، إذ صممت

(1): العميـد، طـاهر مظفـر: آثـار المغـرب والأنـدلس، وزارة التعلـيم العـالي، جامعـة بغـداد، 1989، ص264.

(2): السلطاني، خالد: مسجد قرطبة الكبير، مجلة آفاق عربية، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، ص82– 83.

(*): نبات شوكي ينمو في الأراضي الصخرية، إستخدم كعنصر زخرفي منـذ الحضـارات القديمـة. للأستزادة ينظر: بشاي، سامي رزق: تاريخ الزخرفة، مرجع سابق، ص270.

(3): سالم، السيد عبدالعزيز: قرطبة حاضرة الخلافة في الانـدلس، ج1، دار النهضـة العربيـة، بيروت، 1971، ص383–384.

بشكل ثمانية كتل متناوبة من الآجر الأحمر والحجر الأبيض[1]. أما زخارف تيجان الأعمدة فمؤلفة من ورقة الأكانتس الملتفة المحفورة بشكل فروع مزدوجة على محور التاج، تتوسطها زهرة ضمن دوائر متقاطعة تنتهي بقرم[**]، وتحمل نقوشاً غائرة العمق وكتابات دعائية وأسماء الخلفاء والصناع، كما زينت قبة الجامع من الداخل بالاقواس المتشابكة والحلقية المتعددة والمنطلقة من تويجات كثيفة الزخرفة، تعد في تصميمها المعماري والزخرفي إبتكاراً غير مسبوق[2] كما موضح في الشكل (22) صفحة (238).

ومن الجدير بالذكر إن زخارف المسجد الجامع في بتطيلة (856م) والمسجد الجامع في المرية (أوآخر القرن العاشر الميلادي)، اللذين شيدا في وقت لاحق من إنشاء جامع قرطبة خلال العهد الاموي، قد شهدا ظهور تصاميم زخرفية تنافس بقيمتها الفنية زخارف جامع قرطبة رغم تأثرهما الشديد بعمارته وزخارفه، إذ برع مزخرفوها في تطوير مفردات العناصر الزخرفية النباتية، من خلال تصميم توريقات ووريدات غاية في الدقة، فضلاً عن زخارف هندسية قائمة على خطوط معقوفة بشكل لفائف مصفوفة في قوس مقعر، فيما تصور قبابهما في شكلها المعماري ميلاً أكثر نحو الكثافة الزخرفية مقارنةً بجامع قرطبة[3].

---

(1): مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامي في اسبانيا، مرجع سابق، ص54– 55.

(**): بروز زخرفي يعلو التاج تميل جوانبه الأربعة نحو الداخل في إنحناء مقعر. للمزيد ينظر: المرجع نفسه، ص492.

(2): لومبير، إيلي: تطور العمارة الإسلامية في اسبانيا والبرتغال وشمال أفريقيا، ت:عطا الله جليان، دار آسيا، بيروت، 1985، ص75.

(3): قجه، محمد حسن: محطات اندلسية، جدة، السعودية، 1985، ص61.

أما زخارف قصور الزهراء [*]، فتعبر بصدق عن ذروة إزدهار الفن الزخرفي القرطبي الأندلسي، بل إنها تمثل "المولد الحقيقي لفن الزخرفة الإسلامية على نطاق واسع في بلاد الأندلس، فقد زاوجت بين كل المدارس الزخرفية الرومانية والبيزنطية والأموية والعباسية بعد إخضاعها لعملية إبداع تتسم بالعبقرية "[1].

فقد إستخدمت في زخارف قصور الزهراء الهندسية، تقنيات الحفر والرسم المنفذة على الحجر والرخام والجص، الى جانب إستخدام قطع الآجر الأحمر المتداخل مع الحجر الأبيض كعنصر زخرفي في العقود[2] كما مبين في الشكل (23) صفحة (239)، كما زينت العقود الزخرفية بأقراص وملفات من ورق الاكانتس وسعفات نخيلية وأوراق نباتية وبراعم، فضلاً عن طرز أخرى مقترنة بتشبيكات ونقوش كتابية[3]، فيما نقشت الزخارف الهندسية الجدارية بهيئة أشرطة ملونة حمراء ذات أشكال مربعة أو مثمنة أو دائرية، نفذت على خامات متنوعة وبتقنيات متعددة منها الحفر الغائر والمشطوب (المائل)[4].

(*): مدينة أندلسية ملكية مشهورة تقع على بعد (8)كم من قرطبة، إشتهرت بعمارتها المبنية بالحجر والرخام المنقوش بالزخارف الكثيفة المتطورة، قام ببنائها الخليفة عبد الرحمن الناصر بين الأعوام (936– 940)، وإتخذها عاصمة لحكمه وإزدهرت لنحو(80) عاماً، ثم هجرها أهلها بعد الفتن التي عمت قرطبة. للمزيد ينظر: ناجي، عبد الجبار: دراسات في المدن العربية الإسلامية، مطبعة جامعة البصرة، 1986، ص74.

(1): مالدونادو، باسيليو بابون: الفن الإسلامي في الأندلس- الزخرفة الهندسية، ت: علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2002، ص16.

(2): Romon Meneude: Espana musulmana , Madrid , 1957.P.132.

(3): مورينو، مانويل جوميث: الفن الاسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص186.

(4): العزي، لجلة إسماعيل: قصر الزهراء، وزارة الإعلام العراقية، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1977، ص164.

وجرى التلاعب بالآجر المستخدم في رصف الأرضيات لعمل زخارف هندسية متعددة الأشكال في القاعات والممرات، فضلاً عن الزخارف المعمارية الأخرى من شرفات وحنيات وكوابيل(*) ومقرنصات، وأبرز ماتميزت به الزهراء هي الزخارف المخرمة لتيجان أعمدتها الحجرية(1) كما في الشكل (24) صفحة (239)، إذ إشتملت على نظام واحد من الحفر الغائر العميق مع زهيرات يتألف تاجها من خمس وريقات وسيقان في مجموعات تحلي قلب التاج ولفائفه في زيادات وإستطالات كما عليه الحال في جامع قرطبة(2)، والمفردات الزخرفية الأساسية في زخارف التيجان هي أوراق الأكانتس العريضة الملساء، المنفذة بتقنية شدخ العروق التي تتوسط التيجان دون حفرها كما كان يجري من قبل، الى جانب زخرفة قواعد الأعمدة بالتوريقات والنقوش الكتابية(3).

أما شرافات قصور الزهراء فأنها تشبه شرافات الجامع مع تلوينها بالأحمر والأزرق والأبيض، وذات شكل هرمي مسنن قاعدته العريضة إلى الأسفل، وهذا الشكل لم يكن معروفاً في إسبانيا، فيما إختلفت كوابيل الزهراء عن جامع قرطبة إذ إستخدمت مدرجاتها لحفر الزخارف بشكل أوراق ملفوفة تنحني باتجاه

(*): حل إنشائي زخرفي للتحول من الأصغر إلى الأكبر الذي فوقه في فن العمارة. للمزيد ينظر: قاجة، جمعة احمد: موسوعة فن العمارة الإسلامية، مطابع دار السفير التجارية، بيروت، 2000، ص410.

(1): هلال، جودة وآخر: قرطبة في التاريخ الاسلامي، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، دار القلم، 1962، ص69- 67.

(2): الجمل، محمد عبدالمنعم: قصور الحمراء، مكتبة الاسكندرية، مصر، 2004، ص29.

(3): حميد، عبدالعزيز وآخران: الفنون الزخرفية الاسلامية، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، د.ت، ص95.

جزئها المقعر، أما زخارف عتبات الأبواب فكانت بشكل أفاريز من الرخام الأبيض حفرت عليها أشكال الوريدات الملتفة حول الأوراق والأغصان والمحاطة بأشكال هندسية ذات حفر غير غائر في العمق، فيما زينت النوافذ الصماء المخصصة لوضع مشكاوات الإضاءة بالزخارف المحفورة المتنوعة التي غلبت عليها الأشكال الهندسية[(1)].

كما إكتسبت الزهراء فخامتها من تعدد زخارفها النباتية المنحوتة على الحجر أو الرخام وإحتشادها في كل مكان، فمعظم عناصرها مستوحاة من الأزهار والأوراق والأغصان ومن أبرزها ورقتي العنب والأكانتس، إذ تعدان من المصادر الأساسية التي إستلهم منها المزخرفون أشكالهم الزخرفية، فقد تنوعت هذه الاوراق وتعددت شحماتها وتخللتها الخروم والنقور، وإكتسبت رقة ورشاقة من خلال إنثنائها وإنتصابها أو عبر تقابلها وتعارضها أو بإنعطافاتها الامامية والخلفية[(2)].

وتتكون تصاميم العناصر الزخرفية النباتية في الزهراء، من مجموعات زخرفية بشكل باقات تخرج من السيقان من اليمين واليسار، فتملئ المساحات وتخفي الفضاءات وغالباً ما تمتزج بهذه الباقات عناقيد العنب أو كيزان الصنوبر أو سعفات نخيلية أو زهيرات، الى جانب تنظيمها في أشكال متجددة أملاها خيال النقاشين والمزوقين، إذ قلما نجد فيها شكلاً مكرراً[(3)].

(1): العزي، نجلة إسماعيل: قصر الزهراء، مرجع سابق، ص166– 169.

(2): فكري، أحمد: قرطبة في العصر الاسلامي، ج1، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، 1983، ص225.

(3): المرجع السابق، ص226– 227.

كما شهدت مفردات العناصر الزخرفية النباتية تطوراً كبيراً في قصور الزهراء عما كانت عليه في جامع قرطبة عند بداية إنشائه في زمن عبد الرحمن الداخل، فقد تطورت أوراق العنب الثلاثية والخماسية الشحمات والفروع التي تتصل بها، إذ طرأت عليها إستطالات وكثرت فيها الانحناءات، فإبتعدت عن العناصر الشرقية التي إستمدت منها كما في ورقة الاكانتس المبينة في الشكل (25) صفحة (239)، فقد إزدادت كثافتها في التصاميم الزخرفية حتى أصبح من الصعب التمييز بين الأغصان والأوراق [1] كما مبين في الشكل (26) صفحة (239).

أما في الزخارف الكتابية[*] في الزهراء وجامع قرطبة، فقد إستخدم الخط الكوفي بنوعيه الهندسي والمورق في كتابة الآيات القرآنية وتواريخ بدء العمل وأسماء الخلفاء والمعماريين والمزخرفين، ويمكن تلمس التطور الذي طرأ على الكتابات الكوفية المورقة في العهد الاموي بالمقارنة بين تواريخ التوثيق المنقوشة لمراحل البناء المختلفة، والمتمثلة في زيادة مدات الحروف وشحماتها الزخرفية[2].

وعند المقارنة بين عهدي الخليفتين عبد الرحمن الناصر وإبنه الحكم

---

(2): العزي، نجلة اسماعيل: قصر الزهراء، مرجع سابق، ص166- 169.

(*): يعد المستشرق الفرنسي ليفي بروفنسال (1894-1956م)، أول من جمع النقوش الكتابية من مختلف مدن الاندلس في عام (1931م)، ودرسها وقدم وصفاً شاملاً لها وأبرز إختلافها عما كان سائداً في المشرق الاسلامي من خطوط، للاستزادة ينظر: جمعة، إبراهيم: دراسة تطورات الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الاولى للهجرة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1967، ص37-39.

(2): بويرتاس، إنتونيو فرنانديز: فن الخط العربي في الاندلس، ت: مريم عبد الباقي، نقلاً عن الجيوسي سلمى الخضراء: الحضارة العربية الاسلامية في الاندلس، ج2، بيروت، 1998، ص913.

المستنصر في الخصائص الفنية الزخرفية، تبدو كأنها مقارنة فنية بين جامع قرطبة وقصور الزهراء، ذلك أن عبد الرحمن الناصر أعطى الأولوية في أعماله العمرانية لبناء وتزيين الزهراء، فيما أولى المستنصر جامع قرطبة الحيز الأكبر من إهتماماته[1]، ويتضح من المقارنة أن الحجر في عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر شكل الخامة الأساسية التي نفذت عليها الزخارف وكان إستخدام الخامات الأخرى محدوداً، أما في عهد المستنصر فقد تعددت الخامات الزخرفية. وفيما إقتصرت تقنية تنفيذ الزخارف في عهد الناصر على إتباع أسلوب الحفر العميق في زخارف قصور الزهراء، نرى إنتشار إستخدام الحفر المشطوف إلى جانب الحفر العميق في عهد المستنصر، فضلاً عن ظهور تقنية إستخدام التخريم الزخرفي في شكل يشبه (الدانتيل)، التي لم تكن معروفة أيام الناصر بحكم التطور الزمني بين العهدين[2]. كما نلاحظ أن زخارف الزهراء شغلت جميع الجدران والسقوف بنفس الأهمية في حكم عبد الرحمن الناصر، في حين تركزت الزخرفة في أماكن معينة من الجامع في حكم المستنصر خاصةً المحراب دون بقية الأجزاء المعمارية الأخرى[3].

كما تشترك العناصر الزخرفية في كلا العهدين في تشابه الموضوعات، إذ يتجلى فيها الأسلوب الأموي المشرقي الشامي الغالب عليها، والمتأثر بدوره

(1): ناجي، عبدالجبار: دراسات في المدن العربية الاسلامية، مرجع سابق، ص282.

(2): العزي، نجلة اسماعيل: قصر الزهراء، مرجع سابق، ص166- 169.

(3): لومبير، إيلي: تطور العمارة الاسلامية في إسبانيا والبرتغال وشمال أفريقيا، مرجع سابق، ص123.

بالفن الزخرفي البيزنطي[*] والمؤثرات المحلية الشامية، كما تعد التصاميم الزخرفية في العهدين وثائق تاريخية، إذ نقشت عليها أسماء الخلفاء والعمال وتواريخ العمل[1].

لقد أشعل الفن القرطي جذوة عصر نهضة فنية زخرفية في الأندلس، عندما إستقل عن الفن الإسلامي في المشرق خلال القرن العاشر، وبدأ أولى خطواته المتمثلة في المغامرة بإستخراج العديد من الأشكال الزخرفية المتنوعة من تلك الفنون الزخرفية التي شاعت في بلاد المشرق وبيزنطة، إذ أن الدفعة التي تلقتها قرطبة من المشرق الإسلامي أسهمت في خلق فن جديد، وصل إلى مرحلة النضج خلال حكم كل من عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر في النصف الثاني من القرن العاشر وإستمر لعدة قرون لاحقة من خلال التنوع المكثف في الأشكال ذات الأصول المختلفة، إذ أسهم في ظهور فن يتسم بالثراء الفني ويقدم الكثير من الحلول الأبتكارية، فغدا فن الصناع وفن الشعب فضلاً عن ملمحة كفن للصفوة تلك السمة التي لم يفقدها الفن الأندلسي أبداً. ومن جهة أخرى نلاحظ أن الزخرفة الإسلامية الواردة من الشرق إلى قرطبة في عهد الخلافة

(*): تميز الفن الزخرفي البيزنطي بالتلقائية والتبسيط والتحوير وتأثره بالفن الشرقي، ففي الزخارف النباتية إستخدمت الأفرع والأوراق وعناقيد العنب والأكانتس ذي الثلاث أو خمسة وريقات، والأوراق النباتية المحورة التي يصعب إرجاعها إلى أصلها الطبيعي، وفي الزخارف الحيوانية ساد التجريد، كما إستخدمت زخارف تمثل رجال الدين والقديسين والملائكة، الى جانب كثرة الإعتماد على الوحدات الهندسية المبسطة، أما في الوحدات الرمزية الدينية فقد شاع إستخدام الحمامة والطاووس والصليب. للإستزادة ينظر: عارف عائدة سليمان: مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، 1972، ص374.

(1): بويرتاس، إنتونيو فرنانديز: فن الخط العربي في الاندلس، مرجع سابق، ص913.

الأموية ظلت سائدة من خلال أنماط معينة خلال القرن الحادي عشر وحتى السادس عشر، إذ أفادت قرطبة من الفنين العباسي والفاطمي، فتركت لنا ميراثاً أفادت منه فيما بعد العهود الأندلسية اللاحقة والأقاليم المجاورة للاندلس، وأسهم ذلك في خلق نشاط فني زخرفي في شبه الجزيرة الأيبيرية نرى فيه التشابك بين أنماط متنوعة المصادر[1].

وإذا كان هذا الطراز الزخرفي قد إستمد أصوله من الحضارات الأخرى، ولاسيما الفنون الكلاسيكية (البيزنطية والساسانية)، فهذا لا يقلل من أهمية ما أدخله المسلمون من تطويرات وإبداع، ذلك أن شبه الجزيرة الأيبيرية كانت تعاني وقت ان فتحها العرب المسلمون من أزمات سياسية وإجتماعية شديدة الوطأة على البلاد، إذ لم يكن لرجال الفن في إسبانيا سوق رائجة أو نشاط كبير، وأن ما لقيه المسلمون فيها من مظاهر الفنون كان غالباً ما يقتصر على أطلال لآثاراً متناثرة مختلفة من عصور سابقة أكثر منه إستمراراً لنشاط فني. والحقيقة الثانية في ظاهرة الاقتباس من الفنون السابقة والتي يغالي البعض فيها، فانها ظاهرة عالمية وسنة الطبيعة الإنسانية، فما من فن إلا وأقتبس من آثار الفنون السابقة له وما من فنان إلا وتلقى مبادئ فنه وصناعته من معلم قبله، والحضارات جميعاً سلسلة متصلة الحلقات، بل انه كلما إزداد الفن قابلية للاقتباس والإشتقاق كلما زادت فيه صفة الحيوية والديمومة ونمت فيه غريزة الإبتكار[2]، فقد اثبت المزخرفون في العهد الأموي إكتسابهم أسرار الحرفة وإستيعابهم لدروس أساتذتهم فإتقنوها

(1): مالدنادو، باسيليو بابون: الفن الإسلامي في الأندلس - الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص25.

(2): الحداد، محمد حمزة اسماعيل، نقلاً عن مالدونادو: الفن الاسلامي في الاندلس، مرجع سابق، ص15.

تماماً وتفوقوا فيها وأبدعوا في إخراجها في أشكال تتميز عن نماذجها الأولية، إذ بثوا فيها حياةً عربيةً صميميةً لاهلسنتية ولا بيزنطية[1].

كما إعتمدت الزخارف الأندلسية في العهد الأموي على جمال التكرار دون أن يرتبط ذلك برتابة مملة، إذ توحي بإيقاع مستمر لا نهائي في إنسجام وإتساق يدعوان إلى التأمل والتفكير[2]، من جهة أخرى إسفرت الترميمات والتوسعات التي قام بها كل من عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر والمنصور بن أبي عامر[*] لجامع قرطبة الكبير، عن تنوع شديد في عناصره الزخرفية خاصةً النباتية ذات التقنيات المختلفة، إذ حدث جمع في هذه الحقبة بين الفنون الشرقية عبر الأمويين الذين وفدوا إلى إسبانيا في وقت مبكر من الفتح الإسلامي، والفن الغربي القوطي [**] والروماني والبيزنطي، فنرى تمثل التأثير الروماني البيزنطي

(1): فكري، احمد: قرطبة في العصر الاسلامي، ج1، مرجع سابق، ص227- 228.

(2): يوسف، شريف: جامع قرطبة، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1981، ص88.

(*): كبير الحجاب (الوزراء) تولى مقاليد الامور في قرطبة في عهد الخليفة هشام المؤيد (القاصر)، وقد بلغت الاندلس في عهده أوج قوتها، إذ امتد نفوذها الى شمال افريقيا، كما تكللت معاركه الخمسين التي خاضها مع الممالك الإسبانية بالنصر، الى جانب توسيعه لجامع قرطبة الى الضعف وزخرفته، فضلاً عن انشائه لمدينة الزاهرة. للاستزادة ينظر: وات، مونتغمري: في تاريخ اسبانيا الاسلامية، ط2، ت: محمد رضا المصري، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1998، ص93.

(**): استمر هذا الفن لنحو ثلاثة قرون، وبداية ظهوره في نهاية القرن الحادي عشر، وكان للحروب الصليبية دوراً في نموه وتطوره، وإنتشر في فرنسا وألمانيا وإنكلترا وبشكل محدود في ايطاليا، وعلى الرغم من أن العرب ظلوا في إسبانيا خلال حقبة انتشار الفن القوطي =

في زخرفة عقد حدوة الفرس والتشبيكات المفرغة ذات الأشكال الهندسية وكذلك في نبات الأكانتس والزخارف النباتية المرتبطة به. كما ترينا زخارف الفنون التطبيقية النسيجية والمعدنية والخزفية والخشبية في العهد الاموي القرطبي تحفاً تجسد فناً ذا قيمة فنية متميزة خاصةً العاجية منها بزخارفها الآدمية والحيوانية، إختص بها هذا العهد الاندلسي على مستوى الفن الأسلامي دون سواه ونالت شهرة عالمية، إذ نجد في أشكالها الزخرفية المنقوشة مذاق الفن الأموي الشامي أكثر من الفن البيزنطي[1]، على الرغم من الصلات الفنية الوثيقة بينهما، إذ يعد الاثنان المنهلان الرئيسان لفن الزخرفة القرطبي وهذا ما يفسر إستمرارية وإنسجام هذا الفن في الحقب الأندلسية اللاحقة[2].

في أوربا، إلا أن الإسبان كانوا قد إقتبسوا الكثير من عناصر هذا الطراز الفني المسيحي رغم تأثرهم البالغ بالفن العربي الإسلامي، كما يبدو في أبراج الكنائس الاسبانية العالية وإستخدام الزجاج الملبس بالرصاص. ومن جهته تأثر الفن القوطي بالفن المدجن (الإسلامي – المسيحي) في ذروة تطوره في القرن الرابع عشر الميلادي، عندما حل الآجر المزخرف كبديل للرسوم الحائطية في المباني. ومن أهم سمات الفن القوطي الزخرفة الشجرية على الحجر والنوافذ المخرمة المستديرة، وذلك من خلال لوحات تتكون الواحدة منها من مئات القطع الزجاجية الصغيرة المتعددة الألوان التي عرفت باسم الزهريات. للاستزادة ينظر: رستم، أبو رستم: الموجز في تاريخ الفن العام، المعتز للنشر والتوزيع، عمان، د.ت، ص 97.

(1): العبيدي، صلاح حسين: الفنون الزخرفية الاسلامية، وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد، 1987، ص187– 191.

(2): وات، مونتغمري: في تاريخ أسبانيا الاسلامية، مرجع سابق 1998، ص89–90.

3- عهد الطوائف(*) (403- 536 هـ/1012- 1141م):

كان للفن القرطبي الفضل الأعظم في تشكيل الفن الزخرفي الأندلسي في عهد ملوك الطوائف، فقد ظهرت في هذا العهد العقود المتقاطعة والمتشابكة التي تبرز فيها التوريقات المحتشدة والمتداخلة إلى حد التعقيد بشكل يستحيل معه على المرء، أن يتقصى إمتداد خطوط العقود، إذ هي تتداخل وتتشابك فيما بينها بطريقة متقنة، كما تحرر الفن الزخرفي في عهد الطوائف مما كان "يغلب عليه من جمود نسبي إذ نشهد حرية في الأداء ورشاقة في الحركة وميلاً إلى التموج والإنثناء والتشابك" (1).

وطور فنانو دويلات الطوائف، العناصر المعمارية لجامع قرطبة ومدينة الزهراء إلى عناصر زخرفية بحتة تقوم على أشكال متشابكة ومعقدة وزخارف غزيرة تمثلت في عدة قصور(**) ومن أشهرها قصر الجعفرية(**) في سرقسطة كما

(*): مجموعة دويلات يبلغ عددها (22) دويلة قامت بعد إنتهاء العهد الأموي الأندلسي، وإستمرت ما يقارب الثمانين عاماً، إنتهت بدخول المرابطين الى الاندلس. للمزيد ينظر: دوزي، رينهرت: المسلمون في الأندلس، ج3، ت: حسن حبشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص7؛ الريحاني، أمين: نور الأندلس، ج2، ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1980، ص97.

(1): سالم، السيد عبد العزيز: قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس، ج2، مؤسسة شباب الجامعة الاسكندرية، مصر، 1997، ص50- 51.

(*): لقد زال إغلب هذه القصور من الوجود ولم يتبقى من بعضها سوى القليل من الأطلال، ويمكن تقصي تفاصيلها من خلال أوصاف ممن زارها من الرحالة العرب، والمؤثقة في المصادر التاريخية العربية، إذ أطنبوا في ذكر عمارتها وزخارفها، ومن هذه القصور: قصر القصبة في مالقة والمبارك في إشبيلية والبديع في بطليموس والشراجب في شلب والصمادحية في المرية وقصر بني زيري في غرناطة وقصر المأمون في طليطلة فضلاً
=

في الشكل (27) صفحة (240)، والذي يعد إنموذجاً لتطور الفنون الزخرفية في عهد ملوك الطوائف، لأن هذا القصر هو الوحيد الأفضل حالاً من القصور الأخرى، إذ ظل محافظاً على هيئته منذ عهد الطوائف، فقد طرزت عناصره المعمارية بالزخارف المتنوعة، وعلى الرغم من أنها مشتقة من الفن القرطبي إلا أنها تمثل مولداً لطراز جديد من الأشكال الزخرفية المعقدة المنفذة على الجص الملون"[1]، وضمت زخارف القصر كذلك حليات مليئة بتوريقات منتظمة في أشكال لولبية محفورة، تتقاطع فيما بينها معززة بأوراق طويلة وأخرى قصيرة، فضلاً عن براعم وكيزان الصنوبر المتعاقبة من مكان الى آخر، مؤكدةً الإيقاع الهندسي الذي بلغ حداً من التطور والتعقيد جعله يشكل القاعدة لما بعده[2].

عن قصر الجعفرية في سرقسطة. للاستزادة ينظر: المقري، شهاب الدين أحمد: نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، ج2، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، 1980، ص612؛ ابو الفضل، محمد احمد: تاريخ مدينة المرية الاندلسية، دارالمعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1996، ص112.

(**): سمي بقصر السرور أو مجلس الذهب، بناه المقتدر بن هود (441-474هـ/ 1049-1081م)، يتخذ تصميمه الشكل المستطيل (80 × 68م) معزز بـ (16) برج إسطواني فيما يبلغ سمك جدرانه (6-5,3م)، ووصلت زخارف القصر أوج تطورها في محراب المصلى الذي ظل محافظاً على حالته الأصلية الى اليوم كما في شكل(27- أ)، وقد حول قصر الجعفرية بعد سقوط سرقسطة بيد الاسبان الى دير، وأقدم الملك الاسباني (بطرس الرابع) على هدم أهم قاعاته المسماة بالمقصورة الكبرى إذ أنتزعت أو دمرت روائعها الزخرفية الاسلامية في عمل يصفه المؤرخ الاسباني مورينو في كتابه الفن الاسلامي في إسبانيا، ص262 بأنه: "عمل بربري يندى له الجبين ومن أشد النقاط سواداً في تاريخ اسبانيا"، للإستزادة ينظر: مؤنس، حسين: رحلة الى الاندلس، مرجع سابق، ص285.

(1) Patricia, countess Jelicoe: The art of Islamic Spain, aramco world, 1992 , p: 2.

(2): مورينو، مانويل جوميث: الفن الاسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص269.

كما نلمس في زخارف القصر الدقة والأناقة مع التزاحم والتعقيد، فالزخرفة النباتية طاغية بينما تسير الزخرفة الهندسية وراءها بإستحياء، والعقود متداخلة ومتقاطعة ذات فصوص كما في الشكل (28) صفحة (240)، أما الزخارف النباتية فهي قريبة من الطبيعة، كالتي توجد في حنيات جامع قرطبة[1]. فيما حلت المراوح النخيلية التي أستخدمت إلى حد ما في الفن القرطبي محل أشكال ورقة الاكانتس التي صيغت بطريقة خاصة، وهي في الأساس مقتبسة من أنصاف المراوح النخيلية العربية وكثيراً ما داخلها الانحناء الشديد، كما أزدحمت بطونها بالعروق الداخلية حتى لتبدو أحياناً أنها أوراقاً طبيعية، فالحفر أكثر غوراً مما في الفن القرطبي وتبعاً لذلك كان التأثير الزخرفي للضوء والظل واضحاً[2].

أما في النقوش الكتابية الزخرفية في عهد ملوك الطوائف، فقد برزت أنماط متنوعة من الخط في ممالك الطوائف المختلفة، من خلال القيام بمحاولات أولية لتشكيل نسق هندسي عن طريق إطالة خطوط الحروف، فيما إقتصر التزهير في النقوش الكتابية على أعلى الحروف دون الوصول لدرجة التشابك كما يبدو في شكل (29) صفحة (241)، وهذا التطور في نسق الخط وزخارفه مهد للتطورات اللاحقة في عهد المرابطين والموحدين[3].

ومن خلال ما تقدم فإن الزخرفة في عهد الطوائف مقارنة بالعهد الأموي تتمثل بالسمات التالية:

---

(1): مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص85.

(2): ديماند، م. س: الفنون الإسلامية، ط2، ت: أحمد محمد، دار المعارف، مصر، 1958، ص113.

(3): بويرتاس، إنتونيو فرنانديز: فن الخط العربي في الاندلس، مرجع سابق، ص923- 927.

أ- كانت السيادة في العهدين للعناصر الزخرفية النباتية، التي إمتازت بأنها الأكثر قابلية لإدخال التنويعات والأنماط الجديدة، وفي الوقت الذي أخذت فيه "الأشكال الهندسية حيز ضيق جدا"[1] في الفن القرطبي، فأنها تراجعت إلى حد كبير في عهد الطوائف، خاصةً "العناصر الزخرفية المستقيمة التي شهدت إنحساراً واضحاً، على الرغم من ظهور أنماط هندسية جديدة، كذلك نشهد في عهد الطوائف أن الزخارف المنحنية الخطوط لم تبلغ درجة التعقيد التي نراها في الزخارف المستقيمة الخطوط"[2].

ب- الإسراف في الكثافة الزخرفية لعهد الطوائف عبر زخارف متشابكة ومعقدة، كما نلاحظ دخول عناصر زخرفية من أصول عراقية، فضلاً عن ما كان سائداً في العهد الأموي من تأثيرات شرقية ذات أصول شامية وتأثيرات محلية إسبانية، إذ ظهرت الأقواس المفصولة ذات الرؤوس المخروطية المزينة بالزخارف النباتية بدل الأقواس المتشابكة الزخرفية في جامع قرطبة، وظهرت الأقواس ذات الطنف[*] والنتوءات[**] كميزة

(1): مارسيه، جورج: الفن الإسلامي، ت:عفيف بهنسي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1968، ص156.

(2): مالدونادو: الفن الإسلامي- الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص99.

(*): بروز أفقي يعمل عادةً بالقالب لتتويج الواجهات الخارجية المعمارية ليحول دون تسرب الماء إليها، أو لتحديد المنطقة الواقعة بين الجدار والسقف من الداخل، ويسمى الطنف بالافريز أو الكورنيش وللطنوف دور معماري وزخرفي في العمارة الإسلامي. للمزيد ينظر: رزق، عاصم محمد: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، ص184.

(**):قطع حجارة بارزة تتوزع على مسافات منتظمة داخل إفريز زخرفي. للمزيد ينظر: مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص 293.

تجميلية، فقد فصلت بينها أعمدة مزخرفة مدعمة بأعمدة صغيرة ذات تيجان، كما ظهرت على الزخارف المعمارية المنفذة بالجص والخشب في عهد الطوائف ملامح تصاميم زخارف التحف القرطبية خصوصاً العاجية منها.

ج- إقتصرت خامات الزخارف في عهد الطوائف على الجص لتحقيق السرعة في الانجاز، فيما تنوعت خامات زخارف العهد الأموي بين الحجر والجص والخشب، ومن الناحية التقنية كان تنفيذ الزخارف في عهد الطوائف يعتمد على الإيغال في الحفر العميق للزخارف الجصية، والإعتماد على إستخدام طريقة القوالب، فيما تعددت آليات تنفيذ الزخارف في العهد الأموي.

د- زاد استخدام النقوش الكتابية الزخرفية ذات الخط الكوفي المورق في عهد الطوائف عما كان عليه الحال في العهد الأموي، مع إستخدام مفردات مبتكرة في التوريق والتبرعم والتزهير في نهايات الحروف فضلاً عن مراعاة النسبة بين طول وعرض الخطوط[1].

4. عهد المرابطين:[*] (445- 54 هـ/1053- 1147م):

الصلات الفنية بين الأندلس والمغرب ظلت وثيقة طوال العصر الإسلامي وإزدادت وثوقاً بعد إرتباط الأندلس سياسياً بدولة المرابطين، هذا الارتباط فتح

=

(1): بويرتاس، إنتونيو فرنانديز: فن الخط العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص913.

(*): قبيلة من بربر المغرب أقامت دولة إتخذت من العودة إلى أصول الإسلام شعاراً لها، وإستطاعت فيما بعد تكوين إمبراطورية ضمت بلاد المغرب العربي وبلاد الأندلس. للمزيد ينظر: السامرائي، خليل إبراهيم وآخران: تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، د.ت، ص247 .

الباب واسعاً لدخول الفن الأندلسي بكل ألوانه إلى بلاد المغرب، إذ ترك لمساته الواضحة في كل ميادين الحياة وبالأخص العمارة والزخرفة، فـ" المرابطون لم يأتوا بجديد إلى الأندلس بل إستدعوا فنانيها للعمل في المغرب"(1)، كما يعد عهد المرابطين بداية لظهور ملامح الطراز المغربي- الأندلسي في الزخرفة، إذ تمت المزاوجة الفنية بين الفن المغربي بعناصره الزخرفية البسيطة والفن الأندلسي الزخرفي بمفرداته الكثيفة والناعمة (2).

ومن التطورات الزخرفية في عهد المرابطين ظهور العقود المزخرفة ذات الانكسار الطفيف بعد سيادة العقود المستديرة في جامع قرطبة والزهراء وقصر الجعفرية، كما أستخدم العقد المفصص لغايات زخرفية، إذ تتعاقب الفصوص المستديرة والحادة فتتجلى في زخارفها الجصية توريقات نفيسة تحاكي التوريقات المؤلفة من ورقة الاكانتس، مع الاتجاه لتفريع السيقان المنحنية التي تنبت منها الأوراق ذات الحلقات المزينة بكيزان الصنوبر والوريدات المستقرة في توازن تام(3) كما في الشكل (30) صفحة (241)، كما تميز الطراز المرابطي في شمال إفريقيا بقلة الزخارف في الأجزاء العليا من البناء، فضلاً عن إستخدام مظلات خشبية (شماسات) (*) في واجهات الأبنية، وقد إنتقلت هذه الشماسات الى فن

(1): Juan vernet: Al Andalus – El islam en espana , Lunwerg commission quinto centenario, madred, 1992 , p: 211.

(2): حركات، إبراهيم: المغرب عبر التاريخ، ط1، دار الرشاد الحديثة، القاهرة، 1984، ص222.

(3): مرعي، محمد: تاريخ المغرب والأندلس في عصر المرابطين، 1977، ص 371.

(*): النافذة التي يتسلل منها ضوء الشمس، وتتألف من ألواح خشبية مزخرفة تستطيع من خلالها النساء مشاهدة ماهو خارج البناء دون ان يراهن أحد. للإستزادة ينظر: الجمل، محمد عبدالمنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص201.

العمـــارة المســـيحية ولا زالـــت باقيـــة في إســـبانيا الى اليـــوم وتعـــرف باســـم (Ajimeces)[1].

والابتكار الآخر للمرابطين تمثل في مقرنصات القباب الـتي طـورت نماذجهـا الشرقية العراقية والفاطمية، إذ وضعت على جوانب عقود مختلفة الخطـوط شـديدة التعقيد مكونةً هيكل القبة كما في الشكل (31) صفحة (241)، ثم ملئـت فراغاتهـا بأشكال منشورية الشكل مقعرة من الأسفل يتراكـب بعضـها علـى بعـض بطريقـة منتظمة تسمى (التلاعب بالمقرنصات)، إذ إجتمعت فيها الخطـوط الرئيسـة المسـماة (مدينة) مـع الأجـزاء المقرنصـة المتعـددة الأضـلاع المسـماة (درج)[2]، كمـا تتبـاين تصاميم زخارف المرابطين مع ما كان سائداً في عهد الطوائف، فـالمفردات الزخرفيـة صارت أبسط وأقل وتمتاز بواقعية أكثر[3].

ولم يصلنا من آثار دولة المرابطين في الأندلس أي أثر، بإستثناء بقايـا قلعـة تسمى (منتقوط) أو قصر القصير(*) في مدينة مرسية، ويسميها الأسـبان (مـونتي

(1): السامرائي، خليل ابراهيم: علاقات المرابطين بالممالك الإسبانية في الانـدلس وبالـدول الإسلامية، دائرة الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، دار الحريـة للطباعـة، بغـداد، 1986، ص426.

(2): عبدالرسول، سليمة: الإصول الفنية لزخـارف القصـر العباسـي ببغـداد، وزارة الثقافـة والاعلام، المؤسسة العامة للاثار والتراث، بغداد، د.ت، ص24.

(3): المنوني، محمد: العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين، ط2، دار المغرب للتـأليف والترجمة، 1977، ص243.

(*): تقع في الشمال الشرقي خارج مرسية بشكل أطلال لحصن أندلسي قديم، وتشرف على مرسية لوقوعها في ربوة عالية منعزلة وتعد من المراكز الدفاعية الأمامية للمدينـة، للمزيـد =

أجيدو)، إذ يمكن أن تعطينا بعض الملامح عن الفن الزخرفي الذي ساد بلاد الأندلس في عهد المرابطين، الذين ركزوا معظم منشآتهم المعمارية المزينة بالزخارف الأندلسية في بلاد المغرب مقر حكمهم، بعد إستدعاء فناني الأندلس إلى هناك لبناء الجوامع والحصون وزخرفتها[1]، وتظهر دراسة قلعة منتقوط إن أساس تصميمها الزخرفي يعتمد على الزخارف الهندسية ذات الأشكال السداسية أو الثمانية [2]، الى جانب الرسومات المعقدة التي تنبئ بقدوم حقبة تجريدية في الزخرفة الهندسية الأندلسية المستمدة أصلا من عصر الخلافة القرطبي كما في شكل (32) صفحة (242)، والتي بقيت راسخة حتى اللحظة الأخيرة من سيادة المسلمين على الأندلس[3].

وتتألف الزخارف النباتية في القصير من توريقات بارزة تتفرع من سيقان حلزونية وتعد من أجمل وأدق ما عرف من هذا الأسلوب في الأندلس، كما تعد إنموذجاً للزخارف النباتية التي سادت في بلاد المغرب والأندلس في هذا العهد الى جانب مفردات زخرفية نباتية أخرى قوامها المراوح النخيلية المصبعة[4].

و لم تتأثر المفردات الزخرفية في هذا العهد بأفكار المرابطين المتشددين دينياً،

ينظر: عنان، محمد عبد الله: الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف، 1961، ص 100.

(1): السامرائي، خليل ابراهيم: علاقات المرابطين بالممالك الإسبانية في الاندلس، مرجع سابق، ص224.

(2): مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص336.

(3): دودز، جيريلين: فنون الأندلس، ت: جاسر أبو صفية، نقلاً عن سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مرجع سابق، ص874.

(4): مورينو: الفن الإسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص336.

في دعـوتهم الى البسـاطة والتقشـف لاسـيما في العقـود الأولى مـن حكمهـم إذ سرعان ما أصبحوا أيام حكامهم المتأخرين أكثر تشجيعاً وولعاً بـالفن والتحـف الفنية، خاصةً الأنسجة الحريرية المزخرفة الأندلسية[1]، كما شاعت في الزخـارف الهندسية المرابطية الزخارف الملونة المستمدة من فنون قرطبـة [2]، فيمـا أمتزجـت العناصر النباتية المشرقية والأندلسية في هذا العهد، فقد إستخدمت أوراق العنب المتعددة الفصوص إلى جانـب ورقـة الأكـانتس وكيـزان الصـنوبر والوريـدات، بشكل توريقات جصية تحيط بها مراوح نخيلية، في تزيين محاريب وقباب جوامـع المرابطين بكثافة[3].

وتمثل التأثير الزخرفي الأندلسي في عهد المرابطين من خلال شواهد كـثيرة في شمال أفريقيا، منها زخارف حاجز وبطانـة سـقف المسـجد الجـامع بـالجزائر (491هـ- 1097م) وكذلك زخارف منبره، إذ تتضمن حشواته الخشـبية عناصـر هندسية مع توريقات شـبيهة بقصـر الجعفريـة، كمـا نـرى التـأثيرات الاندلسـية واضحةً في زخارف محراب وسقف جامع تلمسان وجامع القرويين، وبذلك ترك المزخرفـون الاندلسـيون بصـماتهم الواضـحة علـى أهـم منجـزات المـرابطين المعمارية[4].

---

(1): وات، مونتغمري: في تاريخ إسبانيا الإسلامية، مرجع سابق، ص155-166.

(2): بالباس، توريس: الفن المرابطي- الموحدي، ت: سيد غازي، دار المعـارف، القـاهرة، 1971، ص 41.

(3): أشباخ، يوسف: تاريخ الانـدلس في عهـد المـرابطين والموحـدين، ج2، ط2، ت: محمـد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1996، ص251.

(4): السـامرائي، خليـل إبـراهيم: علاقـات المـرابطين بالممالـك الاسـبانية، مرجـع سـابق، ص426-427.

أما النقوش الكتابية الزخرفية المرابطية، فتبرز من خلال أرضية كثيفة التعقيد قوامها الزخارف النباتية، التي تظهر النص بسطحه المستوي ولونه المتميز إلى جانب حروفه الرشيقة، سواء كانت في الزخارف الجصية الجدارية أم الخشبية في منابر الجوامع، فضلاً عن النقوش الكتابية الزخرفية في المنمنمات وسك العملة، فيما إتخذت أشكال الحروف في اللوحات الزخرفية الكتابية عند المرابطين تصاميم مميزة، يمكن من خلالها تحديد تاريخ انجازها(1).

5- عهد الموحدين(*) (524 – 667 هـ/1130– 1268م):

إنتشرت في الأندلس والمغرب العديد من آثار الموحدين، وتركزت في الأندلس في مدينة (إشبيلية)(**) التي اتخذوها عاصمة لملكهم هناك، ومن أبرز عمائرهم فيها هو المسجد الجامع (***).

(1): بويرتاس، فرنانديز: فن الخط العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص 35.

(*): حركة دينية اسلامية متشددة إسسها محمد بن تومرت (1080– 1130)، من بربر شمال أفريقيا، تمكنت من إقامت إمبراطورية على أنقاض دولة المرابطين، سيطرت على الأندلس قرابة 120 عاماً، للاستزادة ينظر: بيضون، إبراهيم: الدولة العربية في اسبانيا، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 432.

(**): من أعظم مدن الأندلس وأشهرها، فتحها موسى بن نصير سنة (93 هـ/ 712 م) أي بعد حوالي سنة من دخول طارق بن زياد إلى الأندلس، وقد إتخذها المسلمون عاصمة بعد الفتح لمدة قصيرة، وعظم دورها بعد سقوط الخلافة في قرطبة في القرن (5هـ/ 11م) خلال عهد الطوائف أيام المعتمد بن عباد، ثم أصبحت عاصمة لدولة الموحدين في الأندلس، التي مثلت آخر مرحلة لتاريخها الإسلامي قبل سيطرة مملكة قشتالة المسيحية عليها سنة (646هـ/ 1248م). للمزيد ينظر: جواد، ناجي: رحلة إلى الأندلس، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1969 م، =

ومنارته القائمة الى اليوم والمعروفة بـ (الخيرالدا)(*) كما في الشكل (33) صفحة (242)، فضلاً عن (برج الذهب)(**)(1) كما مبين في الشكل (34) صفحة (242).

=

ص 103–131؛ مؤنس، حسين: عروس الأندلس، مجلة العربي، العدد 86، وزارة الإعلام، الكويت، 1966، ص86.

(***): هو الأثر المعماري الوحيد المتبقي منذ زمن الموحدين في الأندلس، بناه أبو يعقوب يوسف عام 1173م، أشرف عليه شيخ العرفاء (أحمد بن باسة)، وأراده الموحدون أن يكون منافساً لجامع قرطبة الأموي، إذ بلغ طوله 150م وعرضه 110م، وهدم هذا المسجد عام 1618م من قبل الأسبان ولم يتبقى منه إلا صحن الجامع ومنارته المسماة (الخيرالدا). للاستزادة ينظر: حتي، فيليب وآخران: تاريخ العرب، ط12، دار الكشاف للنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص 630.

(*): هي منارة (صومعة) مسجد إشبيلية الجامع، أنشأت في سنة (584 هـ / 1188م) بناها خليفة الموحدين (أبو يعقوب يوسف)، ويمكن الصعود إليها من خلال منحدرات وليس أدراج إذ يصعد المؤذن هذه المنحدرات الـ (35) ليبلغ أعلى البرج وهو راكب حصانه للنداء إلى الصلاة، ووضع الأسبان فيما بعد برجاً للأجراس أعلى المنارة على رأسه تمثال يدور مع الريح، لذلك أطلقت عليها تسمية (الخيرالدا) أي الدوارة في الاسبانية ويبلغ ارتفاع المآذنة 97,5م وهي أعلى بناية في العالم في القرون الوسطى. للمزيد ينظر: عبد البديع، لطفي: الإسلام في إسبانيا، مطبعة لجنة التاليف والنشر، القاهرة، 1958، ص195.

(**): بناه الأمير الموحدي (أبو العلاء أدريس) سنة (617هـ– 1220م)، وسمي ببرج الذهب لأنه مغلف بالقاشاني الذهبي، أستخدم كبرج مراقبة وبيت للمال.للإستزادة ينظر: مالدونادو، باسيليو بابون: العمارة في الأندلس، ج1، ت: علي المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005، ص713.

(1): يوسف، شريف: آفاق من فن العمارة العربية في الاندلس، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1979، ص36– 39.

والعناصر المعمارية المتبقية من المسجد الجامع في إشبيلية، مزينة بأشرطة زخرفية بارزة تضم أشكالاً هندسية وعناصر نباتية، تتألف من سعفة النخيل الملساء التي تخلو من السيقان، تطوقها خطوط محززة ذات أطراف منحنية في تجعدات متلاحمة تميزت بالتناسق والإيقاع، فيما زين بعضها بخطوط لولبية محززة، أما آلية تنفيذها فتضمنت حفر الزخارف على شكل مستويين (طبقتين) مما يضفي عليها نوعاً من التباين القوي بين الظل والضوء، إذ يسمى هذا النوع بالزخرفة الكثيفة[1] ،كما تظهر الزخرفة المعمارية لجامع إشبيلية، العقود التي تصل الصحن بمجنباته وهي من النوع المتجاوز المنكسر إذ تتداخل مع أخرى تتخذ نفس صورتها لكنها طفيفة في بروزها، مغطاة بزخرفة بشكل الحرف (S) في إلتوائها وهي إحدى خواص زخرفة الموحدين المسماة بالشكل الثعباني[2] .

ولعبت مأذنة جامع إشبيلية دوراً هاماً في فنون المغرب والأندلس، فمنها ولد هذا النوع من الزخرفة المحتشدة التي عرفت في عهد الموحدين وكذلك في قصور الحمراء بغرناطة وقصور بني مرين[*] في المغرب وفي بعض كنائس المدجنين، لذا تعد الخيرالدا مصدراً معمارياً وزخرفياً خصباً أثر في كافة أنواع العمارة الاندلسية وزخارفها سواءً الإسلامية منها أم المسيحية[3] .

(1): عبد البديع، لطفي: الإسلام في إسبانيا، مرجع سابق، ص 94.

(2): مالدونادو، باسيليو بابون: الفن الإسلامي في اسبانيا-الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص 17.

(*): بنومرين (668 – 796 هـ/ 269 – 1393م) قبيلة بربرية من شمال أفريقيا، جدهم الأعلى مرين ابن أمير الناس قضوا على دولة الموحدين وكان لهم دوراً في نصرة مملكة غرناطة ضد الممالك المسيحية الاسبانية. للاستزادة ينظر: شغال، أحمد سيدي: دولة بني مرين، القاهرة، 1977، ص 10.

(3): عنان، محمد عبد الله: الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص 51.

ويتجلى إبداع الفنان المسلم في الخيرالدا من خلال تنوع زخارفها المحفورة في الآجر كالمخرمات، والموزعة في تعادل وإتزان مع رقة وبساطة في التصميم تفصح عن إيقاع متناسق، تؤكده رشاقة المأذنة وسموقها المدعوم بإتجاهها التصاعدي، إذ زينت بالتقسيمات الثلاثية الرأسية لزخارف المعينات كما مبين في الشكل (35) صفحة (243)، وتتألف هذه المعينات الناتجة بفعل تقاطع إمتدادات العقود، من ثلاثة شبكات تقوم كل منها على ثلاثة عقود[1].

كما يظهر التصميم الزخرفي لمأذنة الخيرالدا " فناً يختلف عن فنون مراكش(المغرب) المعاصرة له، فقد آثرته عناصر أندلسية مستوحاة من الفن الخلافي في قرطبة وعهد الطوائف فهي تصور الغلو في الزخرفة وتظهر روح الاعتدال بخلاف ما يتصف به الفن المغربي من تقشف وبساطة"[2]. ومن أهم إنجازات الموحدين المعمارية المتأثرة بالزخارف الاندلسية في شمال إفريقيا هو جامع الكتيبة بمراكش ومنبره الذي صنع وزخرف في قرطبة مابين (1150– 1160م)، إذ تذكرنا حشواته الغنية بزخارفها وتفريعاتها المزهرة المحفورة بأحكام وتفصيل دقيق، بزخارف التحف العاجية القرطبية في القرنين العاشر والحادي عشر الميلادي[3].

إما في النقوش الكتابية فلم يسمح الموحدون بإظهار أسمائهم على الأبنية المعمارية، ونجد بدلاً من ذلك آيات قرآنية أو عبارات الورع والتقوى، وإقتصر استعمال النقوش الكتابية الزخرفية على العمائر الدينية الى حد كبير، ويعزى

(1): المرجع السابق، ص 51 – 57.

(2): قجة، محمد حسن: محطات أندلسية، مرجع سابق، ص190.

(3): ديماند، م. س: الفنون الاسلامية، ط2، ت: احمد محمد عيسى، دار المعارف، مصر، 1958، ص129.

ذلك لأن الصفة المقدسة في الخط القرآني ومنزلته بوصفه حقيقة الوحي، قد حملت أوائل الموحدين على العزوف عن استعمال الخط في نطاق الزينة، خشية النيل من قداسة النصوص القرآنية، فيما تزايد استعمال خط الثلث لكثرة تداول النقود المنقوشه به[1]. كما يرجع إلى الموحدين إستخدام الحروف الكوفية ذات الشكل الهندسي المزهر في زخارفهم الكتابية كما في الشكل (36) صفحة (243)، التي مهدت فيما بعد لتطور النقوش الزخرفية الكتابية التي ظهرت في قصور الحمراء في عهد بني نصر[2].

ويذكر ان عهد الموحدين شهد هجرة الكثير من المزخرفين الأندلسيين باتجاه الممالك المسيحية الاسبانية في شمال الأندلس، إذ عملوا في بناء الكنائس والكاتدرائيات، ومثل ذلك بداية إزدهار الفن المدجن الذي إتسع نطاقه في العصور اللاحقة [3].

(1): وات، مونتغمري: في تاريخ إسبانيا الإسلامية، مرجع سابق، ص 156.

(2): بويرتاس: فن الخط العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص 940.

(3): عبد البديع، لطفي: الإسلام في إسبانيا، مرجع سابق، ص 166.

ثالثاً: الفن الزخرفي الإسلامي-الإسباني (الفن المدجن)[*]:

نشأ الفن المدجن من تمازج الفن الزخرفي الاسلامي والمسيحي وبلغ ذروته في القرن الرابع عشر والخامس عشر الميلادي[1]، ويعد أحد تنويعات الفن الإسلامي وهو جزء منه، لأن صانعيه مسلمون وعملهم ذو طبيعة إسلامية، ولا يوجد تغير إلا في المفهوم الجغرافي لأن أعماله كانت تتم في أراضي مسيحية، فقد أسهم تزاوج الطرازين الإسلامي والقوطي في الفن المدجن الى ولادة طراز مبتكر في التناسق والتوازن الزخرفي، وهو الفن الذي غلب على الكثير من الصروح الاسبانية الآثارية في تلك الحقبة[2].

ولم يظهر الفن المدجن فجأة بل عبر مخاض طويل، فكانت بداياته بعد

(*): سمي كذلك نسبة إلى المسلمين الذين بقوا في مدنهم بعد سقوطها في أيدي الأسبان، واللذين لم يعتنقوا المسيحية لكنهم بقوا كتابعين للملوك الأسبان للإستفادة من مهاراتهم الفنية واطلق عليهم تسمية المدجر (Mudejar)، فيما سمي من أجبر منهم على التنصر بالمورسكيين(Morisco) أي المسيحيين الجدد، وكان يعهد للفنانين المدجنين في أعمال زخرفة الأسقف الخشبية المحفورة أو المكعبة وخاصةً المتدرجة الخلايا (المقرنصات) والأعمال الزخرفية الأخرى، وأستمر الطراز المدجن في شبه الجزيرة الايبيرية لمدة ثلاثمائة سنة بعد رحيل العرب عن الاندلس. للاستزادة ينظر: هارفي، باتريك: المدجنون والخيار الصعب، ت: أمين الطيبي، نقلاً عن عبد العاطي الورفلي: أوراق أندلسية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، 1990، ص163.

(1): جودي، محمد حسين: التأثير العربي في الفنون الأوربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص62.

(2): بن نايف، وجدان علي: الأمويون العباسيون الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، دار البشير، الرياض، 1988، ص 212.

سقوط مدينة طليطلة بأيدي الأسبان عام (1085) أيام حكم ملوك الطوائف[1]، كما لم يكن معزولاً عن التطورات الزخرفية الأسلامية المتلاحقة في شبه الجزيرة الأيبيرية، فظل يستلهم تلك التطورات في عهود المرابطين والموحدين وبني نصر، جنباً إلى جنب مع رديفه الفن المستعرب الاسباني[***].

وتقوم أسس الفن المدجن على إستخدام الآجر بدل الحجارة أو الرخام، إذ كان يوضع في صفوف بأشكال زخرفية متعددة ومنه تصنع الأعمدة وزخارفها التي طغت عليها الأشكال المتداخلة من العناصر الهندسية والنباتية الزهرية التي يتم إبرازها أحياناً في أعمال الآجر[2]، كما أبدع المدجنون بإستخدام الفخار بدل الخزف في زخرفة منازل النبلاء والكنائس. ومن العوامل التي ساعدت على إزدهار الفن المدجن: فتنة الملوك الأسبان بالزخرفة الإسلامية، وإفتقارهم للفنانين المعماريين والمزخرفين، فضلاً عن توفر الخامات التي إعتمد عليها

---

(1): يوسف، شريف: ضياع طليطلة، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1977، ص56- 58.

(*): المستعربون هم الرعيل الاول من النصارى في شبه الجزيرة الايبيرية، وقد ظلوا على نصرانيتهم بعد دخول المسلمين الى الاندلس. وللمزيد ينظر: الحايك، سيمون: عبدالرحمن الاوسط، المطبعة البولستية، جونية، لبنان، د.ت، ص165، أما فن المستعربين: فهو فن النصارى القوط المتأثرين بالفن الإسلامي بحكم تواجدهم في المدن الإسلامية وبعد هجرتهم إلى الدول الأوربية، حملوا معهم بذور الحضارة الإسلامية وأسرار الفن الإسلامي ونشروها في تلك البلدان. للإستزادة ينظر: مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965، ص 203.

(2): مرتضى، هشام بن علي: التراث الإسلامي في أمريكا الهيسبانية، مجلة أم القرى للهندسة والعمارة، المجلد الأول، العدد الأول، السعودية، 2009، ص35.

المدجنون كالطين المستخدم في صنع الآجر الذي مثل الخامة الأساسية لزخارفهم[1].

وليس من المبالغة في شيء إذا قلنا أن المدجنين، هم الذين أنشأوا الطراز المعماري والزخرفي الاسباني[2]، الذي إستمدت منه الفنون الأوربية الشيء الكثير، وإنتشر فيما بعد في القرن السادس عشر الى دول قارة أمريكا الجنوبية في حقبة الاستعمار الاسباني لها ولا زال ماثلاً هناك الى اليوم[3]، كما هاجر الكثير من الفنانين المدجنين الى إيطاليا ودول أوربية أخرى، وساهموا في وضع أُسس بناء نهضتها الفنية[4]، وإمتد تأثير فنهم في العهود الأكثر حداثةً الى كاليفورنيا وجنوب غرب الولايات المتحدة الأمريكية[5]. فيما ظل المدجنون يستدعون الى كل أرجاء اسبانيا لإنشاء وزخرفة المباني التي ما يزال بعضها قائماً، وأبرزها القصر الاشبيلي الذي يسميه الاسبان بـ (الكازار) الذي شيده المدجنون للملك

(1): مؤنس، حسين: عالم الإسلام، مطابع الزهراء، القاهرة، 1989، ص35.

(2): معروف، ناجي وآخر: موجز تاريخ الحضارة العربية، ط5، مطبعة دار السلام، بغداد، 1955، ص351.

(3): ريوسساليدو، خيسوس: الشعب المورسكي الاسباني، نقلاً عن: مجموعة مؤلفين إسبان: رؤى اسبانية في الثقافة العربية، ت: صالح علماني، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص27.

(4): حسن، محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1979، ص88.

(5): لاندو، روم: الاسلام والعرب، ط2، ت: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1977، ص181.

الاسباني (بطرس الأول) على طراز قصور الحمراء [1]. إذ أن الفن الأندلسي قد تفرع في القرنين(13-14م) الى فرعين هما الفن المدجن والفن الغرناطي، فقد تمكن الفنانون المدجنون المسلمون من معرفة دقائق الزخرفة المسيحية التي تتلاقى مع مثيلاتها الإسلامية، عبر قواعد وأصول مدروسة لم تظهر فجأة، لذا تعد زخارفهم الأقرب للمقارنة مع زخارف قصور الحمراء [2].

كما تزامن التلامس الحضاري الفني الإسلامي- الأوربي في القرون الوسطى في جبهتين أحدهما شرق أوربا والأخرى في غربها، فبعد انتهاء اللقاء القديم في الأندلس بعودة الإسلام الى شواطئه الأفريقية تاركاً فناً أندلسياً إسلامياً بصبغة أوربية، كان الفن الإسلامي العثماني في توغله في شرق أوربا بعد فتح القسطنطينية، قد أصيب هو الآخر بنوع من التهجين بعد هذا اللقاء الجديد بين الفن العثماني الإسلامي والأوربي [3].

أما النقوش الكتابية الزخرفية في الفن المدجن، فقد ظل للحرف العربي فيها مكانة خاصة، إذ اصبحت تمثل فناً إسلاميا في قالب مسيحي، فشعار بني نصر الذي جعلوه جزءً من زخارف قصور الحمراء وهو (ولا غالب إلا الله)، إنتقل إلى قصور وكنائس الإسبان دون علمهم، إذ عمد الفنان المسلم إلى ترك أثر عربي إسلامي خالد في هذه العمائر المسيحية، فوضعوا تصميماً يبدو مسيحياً في

(1): مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص92.

(2): وات، مونتعمري: في تاريخ اسبانيا الإسلامية، مرجع سابق، ص 171 – 173.

(3): عاشور، سعيد عبد الفتاح وآخران: دراسات في تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، ط2، منشورات دار السلاسل، الكويت، 1986، ص 555.

مظهره، يتضمن جملة (ولا غالب إلا الله) محتويةً على بعض الصلبان كما موضح في الشكل (37) صفحة (244)، وبذلك أرضى الفنان المسلم نفسه بتثبيت أثر إسلامي وأرضى أصحاب المباني المسيحيين[1].

ومما يزيد من أهمية هذا التصميم، هو إنه في فن النحت وصب القوالب لا يمكن أن يتساوى الشكل الأصلي مع قالبه مطلقاً، أي أنه لا يمكن أن يتساوى القسم المرتفع والمنخفض في أي عمل فني، ولو نظرنا إلى القسم المرتفع الملون بالأسود، ثم دورنا الورقة بجعل أسفلها أعلاها، ونظرنا إلى القسم المنخفض الأبيض فسنقرأ الشعار نفسه، وثمة ظاهرة أخرى تميز هذه اللوحة، وهي إمكانية قراءة القسم المرتفع منها بالنظر إليها من أسفل الجدار إلى اعلاه، وقراءة القسم المنخفض منها بالنظر إليها من أعلى الجدار إلى أسفله، إذ نقرأ (ولا غالب إلا الله) في كلتا الحالتين[2].

كما إبتكر الفنانون المدجنون نوعاً من الكتابة تسمى (الاليخمادو) وتتضمن إستخدام الأحرف العربية في كتابة اللغة الاسبانية[3]، لضمان التخاطب السري بين المسلمين في مواجهة محاكم التفتيش والتنصير القسري[4] بعد سقوط مملكة غرناطة الإسلامية (1492م)، إذ خلفوا لنا العديد من المخطوطات المكتوبة بها وهي محط إهتمام الباحثين الأسبان، ولم تلق عليها الأضواء بعد في العالم

(1): الشامي، صالح احمد: الفن الأسلامي، ط1، دار القلم، دمشق، 1990، ص277.

(2): المرجع السابق، ص 277 – 278.

(3):×××: المورسكيون، مجلة العربي، العدد 227، وزارة الاعلام، الكويت، 1977، ص70-87.

(4): حتاملة، محمد عبده: محنة مسلمي الاندلس، مطابع دار الشعب، عمان، الاردن، 1977، ص79.

الإسلامي، ويبدو أنها الأخيرة في سلسلة إبداعات الأندلسيين عبر تاريخهم الطويل في شبه الجزيرة الايبيرية[1].

ومع طلائع عصر النهضة الاوربي، بدأت زخارف المدجنين تبتعد تدريجياً عن إصولها الاسلامية، لتتحول الى نوع آخر من الزخرفة أطلق عليه (الزخرفة البلاتيرية) Plateresca، التي نرى فيها مفردات زخرفية نحتار أمامها ونتسأل هل هي إسلامية أم ترجع الى عصر النهضة، فيما بقي التأثير الاسلامي ملحوظاً في زخارف الأرضيات وهياكل الأسقف، إذ ظلت الزخرفة الهندسية الأسلامية تؤتي ثمارها[2].

ونختم هذا الاستعراض الموجز بمقارنةً بين العهود الإسلامية الأندلسية من خلال أهم العناصر والعلاقات التي تضمنتها الفنون الزخرفية هناك.

1- أصول الزخارف: في العهد الأموي إستندت الفنون الزخرفية إلى أصول أموية شامية وأصول بيزنطية فضلاً عن فنون المستعربين الإسبان المستمدة من الزخارف الرومانية والبيزنطية والقوطية، وفي عهد الطوائف إستند الفن الزخرفي إلى الفن القرطبي مع إحداث تطويرات على المفردات الزخرفية، كما ظهرت مفردات أخرى ذات أصول مشرقية عراقية. أما في عهد المرابطين فتم الاعتماد على الفن الأندلسي الذي حمله فنانو الأندلس

(1): هارفي، ليونارد باتريك: تاريخ الموريسكيين السياسي والاجتماعي والثقافي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، نقلاً عن سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية في الأندلس، ج1، مرجع سابق، ص320.

(2): مالدونادو: باسيليو بابون: الفن الاسلامي في الاندلس، الزخرفة النباتية، ت: علي ابراهيم، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2002، ص24-28.

الذين وفدوا إلى شمال إفريقيا بطلب من حكام المرابطين، كما تأثر الفن الزخرفي في هذا العهد بالأصول العباسية والبيزنطية السائدة في بلاد المغرب العربي. فيما بقيت الزخارف في الآثار الموحدية في الأندلس، أكثر تأثراً بالزخارف الأندلسية المستمدة من فنون العهد الأموي وعهد الطوائف.

2- خامات الزخارف: شكل الحجر والرخام أساس الخامات الزخرفية في العهد الأموي، وكذلك قطع الفسيفساء المجلوبة من بيزنطة إلى جانب الزخارف الجصية القليلة نسبياً، وفي عهد ملوك الطوائف كان الجص هو الخامة الزخرفية الأولى، أما في عهد المرابطين والموحدين فقد تنوعت الخامات بين الحجر والجص والخشب.

3- التقنيات الزخرفية: إستخدم في العهد الأموي أسلوب الحفر الغائر والبارز وتقنية التلصيق في الفسيفساء فضلاً عن التخريم، وفي عهد الطوائف إستخدم الحفر الغائر العميق الى جانب تقنية صب الجص في القوالب. فيما إستخدمت في عهد المرابطين والموحدين مختلف أنواع التقنيات.

4- السيادة في العناصر الزخرفية: كانت السيادة في العهد الأموي للزخارف النباتية بصورة شبه مطلقة قياساً للزخارف الهندسية والكتابية الأقل أنتشاراً، وساد هذا الواقع في عهد الطوائف، أما عهد المرابطين فشهد إزدهاراً في الزخارف الهندسية، فيما إحتلت هذه الزخارف حيزاً أكبر في الزخارف المعمارية التي ظهرت على مباني الموحدين.

5- الزخرفة النباتية: ظهرت في العهد الأموي الاندلسي مفردات زخرفية نباتية تمثلت في أوراق العنب الثلاثية والخماسية الشحمات وأوراق الأكانتس الكثيفة التي يصعب تمييزها عن الأغصان، وفي عهد الطوائف نرى حلول المراوح

النخيلية محل أوراق الأكانتس التي إقتربت في شكلها من المراوح النخيلية العربية الكثيرة الانحناءات والمزدحمة بالعروق وأصبحت قريبة من الطبيعة، أما في عهد المرابطين فظهرت التوريقات المشابهة للأكانتس مع سيقان حلزونية وأوراق العنب المتعددة الفصوص وكيزان الصنوبر والوريدات فضلاً عن المراوح النخيلية. وفي عهد الموحدين نلاحظ سعفة النخيل الملساء الخالية من السيقان والمطوقة بخطوط محززة وأطراف منحنية في تجعدات متلاحمة ذات تناسق وإيقاع وتحتوي في بعضها على خطوط لولبية محززة .

6- الزخرفة الهندسية: ظهرت في العهد الأموي الأشكال المربعة والمثمنة والدائرية، أما في عهد الطوائف فعلى الرغم من قلة الزخارف الهندسية الا أنه يمكن ملاحظة أن أشكالها ذات الخطوط المستقيمة قليلة جداً وأكثر تعقيداً قياساً لتلك ذات الخطوط المنحنية. ونرى في عهد المرابطين إزدياد ظهور الأشكال الهندسية السداسية والثمانية، في حين إنتشرت على نطاق واسع في عهد الموحدين زخارف المعينات المخرمة المحفورة في الآجر عبر تقسيمات ثلاثية الرأس مؤلفة من ثلاث شبكات تقوم على ثلاثة عقود، وهذا ما نلاحظه في زخارف مآذن الموحدين في الأندلس وشمال أفريقيا الشبيهة بالعمارة المتعددة الطوابق. أما بالنسبة للعناصر الزخرفية الهندسية المعمارية فقد مثل العهد القرطبي بداية ظهور العقود الملونة المزخرفة المكونة من الأجر الأحمر والحجر الأبيض بصورة متناوبة، كما شهد إبتكار تيجان الإعمدة الحجرية المخرمة والمزينة بكافة العناصر الزخرفية لاسيما ورقة الأكانتس. وفي عهد الطوائف ظهرت الأقواس المفصولة برؤوس مخروطية وكذلك الأقواس ذات الطنف والنتوءات التزينية، التي تفصل بينها أعمدة مزخرفة مدعمة بأعمدة صغيرة ثانوية ذات تيجان، كما ظهرت في هذا

العهد العناصر الزخرفية المعمارية المنفذة بالجص أو الخشب والمقتبسة من زخارف التحف القرطبية خاصة العاجية منها. وفي عهد المرابطين شاعت العقود ذات الإنكسار الطفيف بعد سيادة العقود المستديرة في العهد الأموي وعهد الطوائف. أما عقود عمائر الموحدين فتميزت بزخارفها المخرمة ذات الاشكال المعينية.

7- الزخرفة الكتابية: إتسم العهد الأموي بالنقوش الكتابية التي تحمل الآيات القرآنية وأسماء الفنانين الذين عملوا في جامع قرطبة ومدينة الزهراء فضلاً عن أسماء الخلفاء، وكتبت هذه النقوش بالحروف الكوفية الممدودة ذات الشحمات الزخرفية التي تجسد بداية تشكل الخط الكوفي الأندلسي. أما عهد الطوائف فقد شهد إطالة الحروف وتزهيرها وظهور مفردات مبتكرة في التوريق والتبرعم في خلفية النقوش الكتابية فضلاً عن مراعاة النسب بين طول وعرض الخطوط. وظهرت في عهد المرابطين كتابات تبرز من خلال أرضية كثيفة التعقيد قوامها الزخارف النباتية. أما في عهد الموحدين فقد اقتصرت النقوش الكتابية على الآيات القرآنية وعبارات الورع والتقوى، كما نرى في هذا العهد بداية ظهور خط الثلث المزخرف في النقوش الكتابية.

8- التصميم الزخرفي: في العهد القرطبي الأموي إتبع المزخرف المسلم إسلوب التكرار وكذلك أسلوب الألواح (الإطارات) المستقلة، كما كثرت الاستطالات والالتواءات في المفردات الزخرفية المقتبسة من الفنون الأخرى إذ إبتعدت عن أصولها واكتسبت سمات جديدة، أما العناصر الزخرفية الهندسية فقد صممت بشكل أشرطة حمراء. وفي عهد الطوائف نلاحظ الاتجاه نحو التخلص من حالة الجمود النسبي الذي تميزت به

المفردات الزخرفية القرطبية وذلك من خلال حركات التماوج والانثناء والتشابك إذ اكتسبت هذه المفردات الحرية والرشاقة في الأداء، كما تميز التصميم الزخرفي في هذا العهد بالكثافة الزخرفية. وإذا إنتقلنا إلى عهد المرابطين فنرى تأثر تصميم زخارفهم نسبياً بالأفكار الدينية للحكام والداعية إلى الزهد والتقشف لاسيما في المراحل المبكرة لهذا العهد، إذ اتجه التصميم الزخرفي إلى البساطة خاصة في عمائر شمال أفريقيا، كما جردت الزخرفة الأندلسية في عهدهم وكذلك عهد الموحدين من كثير من المفردات المسيحية التي تخللتها في وقت سابق، وفرضوا بعض التحديدات على الزخارف المعمارية وعلى زخارف الفنون التطبيقية، كما عاودت بعض المفردات الزخرفية القديمة (البيزنطية والقوطية والرومانية)، بالظهور في الأندلس بأشكالها الأصلية القريبة من الطبيعة في زخارف المدجنين خلال حقبة المرابطين والموحدين.

وفي ضوء ما ورد يضع المؤلف المؤشرات الآتية:

1. يعد الفن الإسلامي فناً زخرفياً في المقام الأول، فقد أفرط الفنان المسلم في تغطية المساحات بالزخارف كلما إستطاع إلى ذلك سبيلاً. أما على أراضي شبه الجزيرة الايبيرية فقد نشأ طراز زخرفي أندلسي إسلامي، تميز بسماته الخاصة وشخصيته المستقلة المرتبطة بعوامل البيئة الأندلسية المحلية من جهة، والتطورات التي شهدتها العهود التأريخية المتعاقبة هناك من جهة ثانية.

2. إن بذور الطراز الزخرفي الأندلسي ظهرت في عهد الإمارة الأموية، ثم لم تلبث أن نمت وترعرعت إبان عهد الخلافة الأموية بقرطبة، ثم تفتحت براعمها في عهد ملوك الطوائف، وأثمرت في عهد كل من

دولتي المرابطين والموحدين، أما في عهد دولة بني الأحمر (الدولة النصرية) في غرناطة، فقد إستكمل هذا الطراز نضارته ونضوجه وأصبح طرازاً زخرفياً بحتاً فاق كل الحدود والتصورات والنقوش الزخرفية بقصور الحمراء خير شاهد على ذلك.

3. عند دراسة أي عمارة أندلسية سواء كانت مسجداً أم قصراً أم مدرسةً، نجد أنفسنا أمام عروض متعددة للأشكال الزخرفية النباتية والهندسية والكتابية ضمن بنية زخرفية منسجمة وإن تعددت خاماتها، مما جعل الفن الإسلامي الأندلسي يتميز بتنوع تصميماته الزخرفية، ذلك الفن التي أبدع فيه الفنان الأندلسي بعد إبتعاده عن الفنون التي تحاكي الطبيعة كالتصوير والنحت وإتجاهه إلى المطلق والمجرد لإظهار غير المرئي والأبتعاد عن المرئي، من خلال التجريد والترميز والإعتماد على التماثل والتناظر والتكرار وتعدد المساحات بما يخدم الإنسجام والدقة.

4. ونكتشف في العناصر الزخرفية الأندلسية تأثير الوحدات الزخرفية الكلاسيكية البيزنطية والساسانية (*)، وقد تم تحويرها أو تعديلها أو إعادة

(*): تمتاز الزخارف الساسانية الفارسية بوحداتها القريبة من الطبيعة إلى حد كبير وتتمثل في ثمرة الرمان كرمز لثمرة الحياة، فضلاًعن ثمار الفراولة والورقة النباتية وشجرة الحياة إلا إن هذه الوحدات، كانت ترسم في تكرار زخرفي مما أبعدها عن الطبيعة. أما العناصر الآدمية فكانت ترسم بأسلوب تجريدي تعبيري بحت، بسبب خضوع الفنان لتقاليد دينية ملزمة (مستمدة من تحريم الديانة الزرادشتية للنظر إلى وجوه الملوك الذين يمثلون الإلهة)، فيما رسمت الزخارف الحيوانية بشكل قريب من الطبيعة إلى حد كبير مع مراعاة النسب التشريحية. للاستزادة ينظر: محمد، سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص 199 – 200.

الحياة إليها وذلك عبر مراحل تاريخية متعددة تلاقي فيها كل ما هو قادم من روما وبيزنطة وما هو أموي وعباسي، إذ كان لهذه المصادر الدور الأكبر في صياغة الفن الإسلامي الأندلسي، ويبدو هذا التأثير أكثر وضوحاً في مفردات الزخارف النباتية الأندلسية من أوراق وفروع وثمار، تلك العناصر التي طرأت عليها تعديلات واضحة على المدى الطويل.

5. كما كان الثراء الزخرفي هو القاعدة الأساسية خلال عهد الخلافة القرطبية وعهد الطوائف، إذ تراكمت وأمتزجت الأشكال الزخرفية الرومانية والبيزنطية والساسانية والأموية الشرقية (*)، وتجسد هذا الثراء في زخارف مدينة الزهراء ومسجد قرطبة خلال خلافة كل من عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر، فكانت الزخارف النباتية هي الأكثر تنوعاً من بين العناصر الزخرفية الأخرى.

6. وفي العصر المغربي- الأندلسي (عهد المرابطين والموحدين) فتح الباب واسعاً أمام دول المغرب العربي، لتتلقى فيضاً من الفنون الزخرفية

(*): تمثلت الزخارف الأموية الشامية بالعناصر النباتية المتكونة من الأغصان والمتفرعة بشكل حلزوني لتتدلى منها الأزهار والثمار، فضلاً عن إستخدام ورقة الاكانتس المسننة وغير المسننة وأوراق العنب وعناقيده وبعض المفردات الزهرية الصغيرةوالمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والنجوم الصغيرة وأزهار اللوتس و الأشرطة الثانوية ذات الطابع الهندسي والنباتي، ومنها ما هو حرشفي أو لؤلؤي أو منكسر، فيما تمثلت الزخارف الهندسية بإستخدام الأطباق النجمية القائمة على أساس تكرار وحدة المربع ووحدة المسدس، كما نلاحظ وجود زخارف حيوانية متنوعة. للاستزادة ينظر: داود، عبد الرضا بهية: الأسس الفنية للزخارف الجدارية في المدرسة المستنصرية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989، ص 15-16.

الأندلسية الكثيفة الناعمة لتتزين بها واجهات عمائرهم الصحراوية الفخمة وجدرانها الداخلية، في حقبة أخرى من صفحات تزاوج الفنون الأندلسية - الشمال أفريقية، التي تركت بصماتها لاحقاً على ما تلاها من فنون في كلا الإقليمين الإسلاميين، وعلى الفن الوطني الاسباني بعد انتهاء الدولة العربية الإسلامية في الأندلس.

أما على صعيد التطورات في المفردات الزخرفية الأندلسية:

أولا: المفردات الزخرفية النباتية:

وتمثلت في الاوراق النصلية المدببة ذات الأصول الرومانية بشكل ثلاث أوراق أو أكثر، إذ ترى بكثرة في تيجان جامع قرطبة والزهراء الى جانب كيزان الصنوبر المرتبطة بالمراوح النخيلية. كما تطورت أشكال زهرة اللوتس(*) فأرتبطت مع مفردات نباتية أخرى، كالسعفات ذات الورقة الواحدة مكونة وحدة زخرفية طرفية طويلة، أما ورقة الأكانتس فقد عمل الفنان الاندلسي على تطويرها لتلائم كل المسطحات الزخرفية كالعقود وصنجاتها(*) والشرافات، وبعد إزدهارها في عهد المرابطين أخذ دورها يتضائل تدريجياً خلال العهود الأندلسية اللاحقة[1].

(*): زهرة تنمو على سطح المياه الساكنة ترجع أصولها الى فنون مصر القديمة. للأستزادة ينظر: بشاي، سامي رزق: تاريخ الزخرفة، مرجع سابق، ص123.

(*):القطع الحجرية التي يتألف من مجموعها العقد. للمزيد ينظر: مورينو، مانويل جوميث: الفن الاسلامي في إسبانيا، مرجع سابق، ص493.

(1): مالدونادو، باسيليو بابون: الفن الاسلامي في الاندلس - الزخرفة النباتية، مرجع سابق، ص15-28.

كما تنوعت المفردات الزخرفية النباتية الأخرى من السعفات والبراعم والزهور والعروق والسيقان شكلاً وحركةً، ففي الشكل قلما تظهر منفردة فمعظمها مزدوج يتفرع من حز في وسط الساق بشكل غصنين أو أكثر وقد يكون الغصن محشواً باللالئ أو البراعم، وإما من جانب الحركة فتبدو هذه المفردات تارةً رشيقة خفيفة، وفي تصاميم أخرى متشابكة تظهر تعقيداً يحير النظر ويطيل التأمل فهي دائماً في دوار منتظم بين صعود وإنحدار [1].

ثانياً: المفردات الزخرفية الهندسية:

إستخدم الأندلسيون في زخارفهم المعمارية الهندسية الدوائر المتماسكة والمتجاورة والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة، فضلاً عن الأشكال الهندسية الأخرى كالمثلث والمربع والمعين والخماسي والسداسي، وتركزت الزخارف الهندسية على السقوف الخشبية والارضيات ووزرات الجدران الداخلية، إذ زينت بالتشبيكات الهندسية المعقدة ذات النجوم المضلعة والمنفذة بطريقة الزخارف المحفورة أو المرسومة التي تتناوب فيها الاشكال البسيطة الممتدة مع الاشكال القصيرة[2].

ويعد الفن الاسلامي الاندلسي الأكثر تميزاً بنوع من الزخارف الهندسية التي اصطلح على تسميتها بالاطباق النجمية، كما إستخدم الفنان المسلم أسساً بنائية لتشكيل الوحدات الزخرفية الهندسية ومنها أسلوب الحذف والإضافة مع شغل كل فضاء التصميم، فضلاً عن إسلوب التشكيل بالاستيحاء، وأسلوب

(1): فكري، احمد: قرطبة في العصر الاسلامي، ج1، مرجع سابق، ص226.

(2): المهدي، عنايات: روائع الفن في الزخرفة الاسلامية، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، مطابع أبن سينا، القاهرة، 1993، ص80.

التشكيل المتقاطع بشكل منتظم متكرر، وأسلوب التشكيل بتحليل شكل هندسي من الداخل وغير ذلك. كما أبدع فنانو الأندلس في زخارف المقرنصات ذات الأحجام المتنوعة سواء في داخل العمائر أم خارجها، إن كانت تستعمل كعنصر زخرفي بحت أو تجمع بين الغاية المعمارية والغرض الجمالي معاً، إذ تطلب إنشاؤها معرفة معمقة في علم الرياضيات متقدمة على عصرها[1].

ثالثاً: المفردات الزخرفية الكتابية:

تميز الفن الاسلامي دون غيره من الفنون العالمية بإستعمال حروف الكتابة العربية كعنصر زخرفي، نظراً لما تتميز به من جمال ورشاقة ومرونة وقابلية للتشكيل، بإستخدام رؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها ومداتها وخطوطها الرأسية والأفقية، أما في الاندلس فقد إبتكر فنانوها خطاً خاصاً بهم في تدوين معاملاتهم ونقوشهم الكتابية سمي بالخط الاندلسي، الذي إنتشر في سائر بلاد الاندلس وإنتقل فيما بعد الى دول المغرب العربي من خلال المهاجرين الاندلسيين وطغى إستخدامه على الخطوط المتداولة هناك[2]، وتمثل الخط الاندلسي أولاً بالخط الكوفي ذو الحروف المستقيمة في العهود الاندلسية الأولى، إذ كتبت به المصاحف التي حملتها طلائع أفواج الفاتحين المسلمين الأول لشبه الجزيرة الإيبيرية، وتطور هذا الخط لاحقاً بفعل ما أدخله عليه الخطاطون الاندلسيون من تحسينات، إما عهد الموحدين فقد شهد إستخدام خط الثلث ذو

(1): الحداد، محمد حمزة إسماعيل، نقلاً عن مالدونادو: الفن الاسلامي في الاندلس – الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص12.

(2): عبدالعزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الاسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، د.ت، ص54.

الحروف المنحنية[1]، وظل خطا الكوفي والثلث يتطوران في العهود الاندلسية اللاحقة حتى أصبحت الكتابة العربية هناك دعامةً من دعائم الزخرفة والتزيين لجمال حروفها إذ حسبها المقلدون من الإسبان والأفرنج رسوماً فنقشوا البسملة على صلبانهم ونقودهم[2]. وقد بلغت الزخارف الكتابية الأندلسية قمة إتقانها في نقوش قصور الحمراء، عبر إبداع تصميمات تعد إنموذجاً لجمال فن الزخرفة الاسلامي، إذ إمتزجت فيها الهندسة بالفن والتشكيل بالكتابة.

(1): بويرتاس: فن الخط العربي في الاندلس، عن الجيوسي سلمى الخضراء: الحضارة العربية في الاندلس، مرجع سابق، ص909.

(2): الدغلي، محمد سعيد: الحياة الأجتماعية في الأندلس، دار أسامة للنشر، دمشق، د.ت، ص56.

الفصل الثالث

قصور الحمراء بين الوظيفة والجمال

الفصل الثالث

قصور الحمراء بين الوظيفة والجمال

أولاً: الأسس التاريخية والوظيفية لقصور الحمراء.

أ- تاريخ مدينة غرناطة.

ب- أجزاء قصور الحمراء:

1. بهو المشور
2. بهو الريحان
3. قصر قمارش وقاعة العرش
4. بهو الأسود (السباع)
5. قاعة الأختين
6. قاعة بني سراج
7. قاعة الملوك (العدل)
8. قصر شارلكان
9. قصر جنة العريف
10. الحمامات السلطانية
11. قصر البرطل
12. الأسوار والأبراج في الحمراء

ثانياً: تبادلية العمارة والزخرفة في قصور الحمراء.

أولاً: التصميم المعماري.

ثانياً: التصميم الزخرفي:

1. العناصر الزخرفية الهندسية
2. العناصر الزخرفية النباتية
3. العناصر الزخرفية الكتابية
4. العناصرالزخرفية المركبة

الفصل الثالث

قصور الحمراء بين الوظيفة والجمال

أولاً: الأسس التاريخية والوظيفية لقصور الحمراء:

يعد الفن الزخرفي في عهد بني نصر في غرناطة(*) إمتداداً لما سبقه من العهود الأندلسية، إذ إستكمل في قصور الحمراء أوج إزدهاره كخلاصة لفن أندلسي إستطال قروناً طويلة من التطور، فكان مزيجاً مبتكراً من الفن الإسلامي الشرقي والفن الإسلامي المرابطي- الموحدي في الشمال الإفريقي مضافاً إليه مؤثرات الفن المحلي الاسباني متمثلاً بفن المدجنين والمستعربين الإسبان.

أ- تاريخ سلطنة غرناطة:

كان للوسط الجغرافي لمدينة غرناطة الزاخر بجمال الطبيعة والمليء بالإيحاءات الفنية دوراً في إزدهار الفنون فيها من خلال ما شهدته من حضارات متعاقبة منحتها خصوصية مميزة عن مدن الأندلس الأخرى[1]، فمنذ فجر شبه الجزيرة الايبرية حتى عصر النهضة الأوربية مروراً بعهود الرومان والقوط

(*): من مدن الأندلس الجنوبية الكبيرة المتنوعة التضاريس، يخترقها نهرا (شنيل) و(حدرة)، وشكلت الملاذ الأخير للمسلمين بعد سقوط مدنهم بيد الأسبان. للمزيد ينظر: ابن الخطيب، لسان الدين: الإحاطة في أخبار غرناطة، ج1، تحقيق عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977، ص93؛ المقري، شهاب الدين أحمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج1، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، 1980. ص45.

(1): أيرفنغ، واشنطن: أخبار سقوط غرناطة، ت: هلاني يحيى نصري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص68.

والإسلام، كانت غرناطة مسرحاً لآثار ماثلة في الأزقة والأحياء حتى في ملامح الناس وعاداتهم، ولعل أكثرها بروزاً ما تركه المسلمون إذ أعطوا للمدينة طابعها المميز[1] (ينظر ملحق رقم 3).

وأول من سكن غرناطة هم قبائل الايبر البدائية متخذين من المغاور في سفوح جبال المدينة مأوى لهم، وعندما مر الفينيقيون أسسوا قربها مدينة (الموينكار)، وبوصول اليونانيين إلى شبه الجزيرة الايبرية أطلقوا عليها إسم (البيرجي)، أما الرومان فإستبدلوا إسمها الى (اليبيري) وجعلوها عاصمة إقليمية وإستمر هذا الحال زمن القوط[2].

وكانت غرناطة غداة الفتح الإسلامي عام 712م قرية صغيرة تابعة لمدينة البيرة ثم بدأت تنمو تدريجياً منذ القرن العاشر، وعندما سقطت الخلافة في قرطبة إستولى البربر على البيرة فنزح أغلب سكانها إلى غرناطة فأصبحت فيما بعد من مدن الأندلس الكبيرة[3]. وفي 1013م سقطت غرناطة في أيدي بني زيري[*] فاتخذوها عاصمة لدولتهم في عهد ملوك الطوائف[4].

(1):عنان، محمد عبد الله: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، ط2، مطبعة مصر، 1958، ص17.

(2): العميد، طاهر مظفر: أثار المغرب والاندلس، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1989، ص306.

(3): عنان، محمد عبد الله: نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مرجع سابق، ص17.

(*): أصلهم من البربر في شمال أفريقيا، دخلوا غرناطة بعد إنتهاء العهد الاموي وأقاموا فيها دولة. للمزيد ينظر: طويل، مريم قاسم: مملكة غرناطة في عهد بني زيري، مكتبة الوحدة العربية، بيروت، 1994، ص75.

(4): أبو أحمد، حامد: غرناطة في ذاكرة النص، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2007، ص9.

وشهدت غرناطة طيلة حكم ملوك بني زيري الأربعة مرحلة إستقرار دامت ثمانين عاماً(1) قبل أن يستولي عليها المرابطون عام 1089م، ثم الموحدون عام 1146م(2). وبعد إنتهاء سلطة الموحدين في الأندلس، مرت بلاد الأندلس الإسلامية بمرحلة تفكك ظهرت خلالها عدة دويلات أبرزها دولة ابن هود (*)الذي سيطر على غرناطة بين الأعوام 1231–1237م. وفي ظل هذه الأوضاع المضطربة إذ الوجود العربي آخذاً في الإنهيار تحت الضغط المسيحي الاوربي المتصاعد في القرن الخامس عشر، إستطاعت أسرة عربية من بني نصر(**) (بني الأحمر) من إقامة سلطنة إسلامية مزدهرة ضمت غرناطة ومايجاورها من المدن، أرسى دعائمها محمد بن نصر(*)(3).

(1): مؤنس، حسين: موسوعة تاريخ الاندلس، ج2،، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1996، ص38- 46.

(2): الشطاط، علي حسين: نهاية الوجود العربي في الأندلس، دار قباء للطباعة، القاهرة، 2001، ص41.

(*): أبو عبد الله محمد بن يوسف بن هود، أحد أبناء ملوك سرقسطة من البربر حكم باسم الخليفة العباسي المستنصر بالله، فرض سيطرته على مناطق واسعة من الأندلس وقد أدت الأوضاع المتأزمة التي عصفت بالأندلس في عهده إلى مقتله في المرية عام (635 – 1237م). للمزيد ينظر: شبارو، محمد عصام: الأندلس، دار النهضة العربية، لبنان، 2002، ص 279.

(**): تنحدر أسرة بنو نصر (بنو الأحمر) من قبيلة خزرج القحطانية في شبه الجزيرية العربية، وهم من أحفاد سعد بن عبادة أمير الأنصار في المدينة المنورة في عهد النبي محمد (ﷺ)، دخلوا الأندلس وإستقروا في أرجونة. للاستزادة ينظر: الذنون عبد الحكيم: آفاق غرناطة، دار المعرفة، مطبعة الصباح، دمشق، 1988، ص40.

(*): أبو عبد الله محمد بن يوسف الملقب بالغالب (595 – 671 هـ)، أصبح ملكاً لغرناطة في عام 635، بعد إن وحد ما تبقى من المدن الأندلسية تحت سيطرته. للاستزادة ينظر: ابن خلدون، عبد الرحمن: كتاب العبر (تاريخ ابن خلدون)، ج4، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1971، ص170.

(3): أبو أحمد، حامد: غرناطة في ذاكرة النص، مرجع سابق، ص9.

وظل الصراع الاسلامي المسيحي محتدماً طيلة العهد النصري، فقد شكلت مهارة سلاطين بني نصر الدبلوماسية عاملاً إساسياً في إطالته، من خلال عقد التحالفات مع حكام هذه الدولة أو تلك حيناً، أو بالإعتماد على قدراتهم البشرية والاقتصادية الذاتية حيناً آخر. فيما تعاقب على عرش مملكة غرناطة سبعة عشر سلطاناً (**) جميعهم من بني نصر، في حقبة تأريخية حافلة بالصراعات الخارجية والأزمات الداخلية[1]، إذ لم تنعم هذه المملكة بالاستقرار النسبي إلا في عهدي السلطانين يوسف الأول (733- 755هـ/ 1333- 1354م) وإبنه محمد الخامس (755- 794هـ/ 1354- 1392م)، ففي عهديهما إستعادت غرناطة عنصر المبادرة فإسترجعت الأراضي التي سلبها الإسبان في زمن سابق، كما عرف عن هذه السلطانين تشجيعهما للفنون والاعمار إذ بنيت في عهديهما معظم قصور الحمراء وزينت بأجمل الزخارف فضلاً عن معالم عمرانية أخرى لا زالت قائمة إلى اليوم بغرناطة[2].

وبعد صراع إسلامي- مسيحي طويل لم يهدأ إواره طيلة ثمانية قرون منذ الفتح الأسلامي للاندلس وبلغ ذروته في العهد النصري الذي سطر الصفحات الأخيرة الأكثر إشراقاً لتلك الحقبة الإسلامية المفعمة بالمجد، وفي ظل إختلال ميزان القوى لصالح الأسبان وعزل غرناطة جغرافياً عن الديار الإسلامية، زحفت الجيوش المسيحية في عام 1491م التي تمثل كل الممالك الاسبانية التي أعلنت إتحادها وبمشاركة أوربية، وفرضت حصاراً محكماً حول آخر المدن الإسلامية في إسبانيا لعدة أشهر،

(**): للإطلاع على أسماء سلاطين بني نصر ومدة حكم كل منهم، ينظر ملحق رقم (4).

(1): الشمري، يوسف كاظم: العلاقات السياسية لسلطنة غرناطة في القرن 9 هـ/ 15م، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية، 2003، ص1-63.

(2): خالد، طارق: آثار الأندلس، مرجع سابق، ص110.

تدهورت خلالها الأوضاع الإنسانية في المدينة الأكثر رقياً في أوربا في ذلك العصر، مما إضطر آخر سلاطينها أبو عبد الله الصغير لتسليم المدينة في الثاني من كانون الثاني عام 1492، وبذلك طويت آخر صفحة من الوجود العربي الأسلامي في الأندلس[1].

ب- أجزاء قصور الحمراء:

يعد الفن النصري إمتداداً لفنون العهود الأندلسية السابقة، التي تتسم في جملتها بسفر طويل من التطور الفني الذاتي، حتى إكتسب الفن الأندلسي في نهاية المطاف ملامحه المتميزة، ووصل أوج إزدهاره في جنوب الأندلس في سلطنة غرناطة، فجاءت نتاجاته على نسق خاص إذ تعد قصور الحمراء نموذجاً مثالياً للطابع الفني النصري. وإذا عدنا الى التاريخ فأن تسمية (الحمراء) ترجع الى نهاية القرن 3هـ/ 9م، إذ كانت بمثابة حصن صغير لجأ إليه العرب الهاربون من الفتن في العهد الأموي، وفي أوائل النصف الأول للقرن 5هـ-11م أعاد بني زيري بناؤه في عهد دول الطوائف في الأندلس، وقد ذكر هذا الحصن مرات عديدة في أثناء المنازعات والصراعات المحتدمة بين الأسبان والمرابطين والموحدين[2].

وعندما دخل محمد بن الأحمر غرناطة في عام 635هـ/ 1238م، أقام في قصبة بني زيري الواقعة في مدينة غرناطة نفسها[3]، وبسبب الظروف الصعبة التي

---

(1): xxx: نبذة العصر في أخبار ملوك بني نصر، تحقيق الفريد البستاني، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، 2002، ص39.

(2): ابن الأبار: الحلة السيراء، تحقيق حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 152.

(3): الغنيمي، عبدالفتاح مقلد: كيف ضاع الاسلام من الاندلس بعد ثمانية قرون، القاهرة، 1993، ص338.

عاشتها الأندلس كان لابد أن يختار بن الأحمر مقراً لسلطته في موقع إستراتيجي منيع، فوقع إختياره على معقل حصين يقع فوق قمة تل سبيكة المشرف على غرناطة[1] المبين في الشكل (38) صفحة (245)، وإكتملت الإستعدادات لإنشاء قصور الحمراء بعد أشهر قلائل من إعلان بن الأحمر سلطاناً على غرناطة، وكان المبنى الجديد مختلفاً عن الحصن القديم في وسائله وسعته وجوانبه، فالحمراء ليس قصراً بل مجموعة قصور وقلاع تشكل عاصمة دولة بني نصر[2] كما تبدو في الشكلين (39) صفحة (245)، فقد إحتوت فضلاً عن القصور السلطانية [*]على المصالح الحكومية والإدارية وداراً لضرب المسكوكات وثكنات للحرس والحجاب والمراسلين وما يحتاج إليه العامة من صناعات حرفية وحوانيت وحمامات ومساجد[3].

ومما تجدر الاشارة اليه هو عدم وجود أي صلة بين تسمية قصورالحمراء وتسمية سلاطين غرناطة ببني الأحمر، فهي تسمية سابقة لعهدهم ترتبط بالتربة

---

(1): زكي، عبد الرحمن: غرناطة وآثارها الفاتنة، الهيئة المصرية للتأليف، القاهرة، 1971، ص 46.

(2): الكزبري، سلمى الحفار: بصمات عربية ودمشقية في الاندلس، وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 1992، ص183.

(*): تضم الحمراء عدة قصور منها: قصر قمارش، البرطل، وجنة العريف، فضلاً عن عدة صالات وأروقة وأفنية غير مرتبطة بقصر معين، وحدائق ونافورات ومصليات صغيرة بعد هدم جامعها الكبير، كما تضم قصر (كارلوس الخامس) الذي بناه الإسبان بعد خروج العرب من الأندلس. للمزيد ينظر: الجمل، محمد عبد المنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص 47.

(3): ابن الخطيب، لسان الدين: اللمحة البدرية في الدولة النصرية، تحقيق محب الدين الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص23– 24.

الحمراء الغنية بأكاسيد الحديد لتل سبيكة الذي أنشأت عليه القصور، أما تسمية بني الأحمر بهذا الاسم فترجع إلى جدهم عقيل بن نصر الذي لقب بالأحمر لشقرة فيه وقد إستمر هذا اللون بالظهور بين أفراد الأسرة[1].

ويحيط بقصورالحمراء سور خارجي ضخم تتخلله عدة أبواب تؤدي إلى الخارج وهي أبواب الشريعة والطباق الثلاثة والقمم المسننة، بينما يصل باب السلاح لوحده الحمراء بمدينة غرناطة، ولأبواب الحمراء نسباً معمارية ضخمة، إذ تتكون من كتل حجرية وتتضمن الدهاليز المسقفة ذات الانثناءات والتعرجات الكثيرة والمتقاطعة أحياناً، التي تعد من أرقى نماذج الأبواب في العمارة العسكرية[2]، كما يعلو الأسوار الخارجية العالية المتوجة بالشرفات ممشى للحرس، فضلاً عن كونها مدعمة بعدد من الأبراج الضخمة المتوزعة على إمتداد الأسوار وعلى مسافات مختلفة، إذ تبلغ المسافة بين برج وآخر قرابة الخمسين متراً، فيما تتألف الأبراج الثلاث والعشرون من طبقات متعددة، وأعلاها إرتفاعاً برج الحراسة (27م) ذو الاربع طبقات[3]، وإستخدمت بعض الأبراج للأغراض الحربية فيما إستخدمت قاعات القسم الآخر منها لأغراض

(1): العبادي، أحمد مختار: دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1985، ص277.

(2):Maldonado , Basilio pavon: La torre de abu-L-hayyay dela Alhambra, , Instituto hispano-Arabe de cultura Madrid , 1980,p:429-439.

(3): مالدونادو، باسيليو بابون: العمارة في الاندلس، ت:علي المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص602.

سكنية وإدارية، ومن أهمها قاعة العرش (السفراء) ضمن برج قصر قمارش إذ تشغل الطابق العلوي من هذا البرج المربع الكبير[1].

ويبلغ طول مجمع قصور الحمراء 740 متراً وعرضها 220 متراً، وتنقل المياه إلى الحمراء الواقعة على هضبة سبيكة التي ترتفع عن مدينة غرناطة ما يقارب 736 متراً، من جبال شلير المجاورة على بعد 3 كم عبر سلسلة تدابير هندسية معقدة، إبتكرها مهندسو بني نصر تتضمن أنفاقاً عبر الجبال وقنوات معلقة في الوديان ومجموعة صهاريج مياه مختلفة الإرتفاعات مزودة بدواليب خشبية تديرها الحيوانات، تضمن إستمرار الماء الجاري في سواقي قاعات القصور ونافوراتها وحدائقها على مدار اليوم، فيما يتم التخلص من الماء الزائد عن الحاجة عن طريق شبكة أرضية مؤلفة من أنابيب مصنوعة من الرصاص[2].

أما الفناء الكبير الذي تضمه الساحة الداخلية لحصن الحمراء الذي ينحدر من كلا جانبي الهضبة فقد كان مقسماً على ثلاثة أجزاء، فإلى الغرب يقع مجمع من التحصينات العسكرية المترابطة المتماسكة (القصبة)، وفي الجزء الأعلى تقع قصور الحمراء الملكية وعلى السفوح المنحدرة للهضبة الممتدة إلى الشرق تقع مدينة غرناطة[3].

---

(1): سالم، السيد عبد العزيز: المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، 1986، ص 144.

(2): أنطونيو، مالتيفا وآخرون: قصور الحمراء(فلم وثائقي)، برنامج تحف أثرية عملاقة، قناة (National Geography Abu Daby) الفضائية، 28 كانون الثاني 2010، الساعة التاسعة مساءً.

(3): بول، إستانلي لين: قصة العرب في إسبانيا، ت: علي الجارم بك، مكتبة المعارف، مصر، 1944، ص187.

وقد طرأت على قصور تغييرات عديدة طيلة سبعة قرون بعد سقوط غرناطة (1492م)، فقد بقيت مهملة لقرون طويلة وسكنها الفقراء المعدمون وفقدت الكثير من طابعها الإسلامي الأصيل، وتضررت بعض أجزائها بسبب الحروب والحرائق أو هُدم البعض الآخر وأقيمت في مكانه مبانٍ أُخر، كما تعرضت القصور إلى اثني عشر زلزالاً[1]، وبعد ترميم ما أمكن من أجزاء قصور الحمراء الملكية أصبحت اليوم واحدة من أشهر معالم الفن المعماري والزخرفي الأسلامي والمزار السياحي الأول في إسبانيا[*].

وتضم قصور الحمراء أقساماً متعددة (ينظر ملحق رقم 5) إذ تتكون حسب تسلسل بناياتها بعد إجتياز بوابة القصور الرئيسية الحالية والتي تعرف بباب الشريعة (العدل) من:

1. بهو المشور: وبجواره القاعة الذهبية.
2. بهو الريحان: ويمثل أضخم بناء في قصور الحمراء.
3. قصر قمارش: ويضم قاعة العرش التي يجلس فيها الملك.
4. بهو الإسود: وفيه ثلاث صالات ذات أهمية معمارية زخرفية وهي قاعة بني سراج وتقابلها قاعة الأختين وفي الوسط قاعة الملوك.
5. الحمامات السلطانية: وتتألف من عدة طوابق.
6. قصر البرطل: ويمثل أقدم القصور في الحمراء.

(1): ديورانت، وليم جيمس: قصة الحضارة، مج 4، ج 3، ت: محمد بدران، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص4760– 4762.

(*): يزور قصور الحمراء سنوياً مليونا زائر من مختلف أنحاء العالم، وتصل عائداتها السياحية والأقتصادية الى (550) مليون دولار، حسب أحصاءات عام 2009م. للمزيد ينظر: http:// www. maameer. org.

7. قصر شارلكان: شيده الملك الأسباني شارل الخامس.
8. قصر جنة العريف (القصر الصيفي).
9. الأسوار والأبراج: ويحتوي بعضها على حجرات وصالات ومنها برج الأميرات وبرج الأسيرة.
10. القصبة: وتمثل أبراج ضخمة عالية للمراقبة والأغراض الدفاعية.
11. البوابات: ومنها بوابة (باب الشريعة) وتعد من أضخم بوابات الحمراء.

فضلاً عن أقسام ومباني أخرى بعضها ما زال ناقصاً أو في طور الترميم والتنقيب، أما جامع الحمراء الكبير فقد هدمه ملك اسبانيا فيليب الثاني عام 1576م، ثم أقيمت مكانه كنيسة (سانت ماريا)[1].

وفيما يلي عرض موجز لأهم قاعات وأبهاء قصور الحمراء وتصاميمها الزخرفية:

1- بهو المشور:

تم إنشاؤه سنة 1365م وهو عبارة عن قاعة كبيرة تتوسطها نافورة ماء وتحيطها واجهات غنية بالزخارف[2] كما في شكل (40) صفحة (245)، وبالقرب منها مسجد خاص بالسلطان، ويمثل بهو المشور مقراً لمساعدي السلطان في تسيير شؤون الدولة، وتفتح أحدى واجهاته على القاعة الذهبية نسبة لزخارفها المغشية بالذهب كما في شكل (41) صفحة (245)، إذ تطل نوافذها على الطبيعة

(1): الباشا، حسن: مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص229-31.

(2): مرزوق، محمد عبدالعزيز: قصر الحمراء، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1963، ص36.

الخارجية، وللقاعة الذهبية ثلاثة أروقة تفصل بينها أعمدة تحمل عقوداً كبيرة غطيت كلها بالزخارف المتنوعة، أما الواجهة المقابلة للغرفة الذهبية في بهو المشور فقد شملها فنانو بني نصر بالعناية الفائقة من التصاميم الزخرفية الغنية والكثيفة المتناسقة الخطوط والتوريقات والكتابات الكوفية المعبرة بصدق عن فن الزخرفة الإسلامية[1].

2- بهو الريحان:

أكبر الأجنحة وأهمها وينسب بناؤه إلى السلطان يوسف الأول أبي الحجاج، أي منتصف القرن (8هـ-14م)، ويتألف من فناء مستطيل تتوسطه بركة ماء مستطيلة تمتد على طوله تقريباً وتحفها من الجانبين الحدائق، بينما يرتفع رواقان في الجانبين القصيرين في الشمال والجنوب يتألف كل منهما من سبعة أقواس بشكل حدوة الفرس[2] كما في الشكل (42) صفحة (246)، وهذه الأقواس مزخرفة بطبقة من الجص المخرم تخريماً يخاله الإنسان نوعاً من (الدانتيلا) الجصية المزركشة[3]، ويقابل البائكة السابقة من الجهة المقابلة بائكة بنفس الطراز والأسلوب لتعطي تماثلاً جميلاً[4]. ويضم جناح البركة في بهو الريحان الذي أشتقت تسميته من كثرة نقش كلمة (البركة) على جدرانه داراً

(1): العميد، طاهر مظفر: آثار المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص308.

(2): الذنون، عبد الحكيم: آفاق غرناطة، مرجع سابق، ص86.

(3): شريف، يوسف: قصر الحمراء في غرناطة، آفاق عربية، العدد 8، نيسان، 1976، ص60.

(4): عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، د.ت، ص95.

لأستراحة الحُجاب وحرس السلطان، إذ يطل على البهو الحديدي الذي يطل بدوره على حديقة عين دار عائشة المسماة بالاسبانية (اللندراخا)[1].

3- قصر قمارش وقاعة العرش:

يعد قصر قمارش القصر السلطاني الرسمي الذي يضم قاعة العرش التي يجلس فيها السلطان، ويرتفع فوق هذه القاعة برج قمارش الذي يبلغ ارتفاعه 23م[2]، وتصميم قصر قمارش[*] السلطاني يعطيه هذه الصفة، إذ إن هدوء بركة الماء الصناعية أمامه وتداخل الزخرفة الخطية والمقرنصات في كل مكان على سقفه وجدرانه مع إحاطته بالحدائق الغناء، تعطيه صبغة من الرقة لبلاط لم يكن لترفه مثيل في أوربا في ذلك الحين[3]. ولقاعة العرش ذات الشكل المربع المزخرفة بعناية كما مبين في الشكل (43) صفحة (246)، تسع نوافذ يتمتع الناظر خلالها بالمناظر الطبيعية ورؤية أحياء مدينة غرناطة على إمتداد البصر، إذ يبلغ عددها ثلاث نوافذ في كل جهة من القاعة أما الرابعة فمقفلة لأنها تحاذي قاعة السفينة المجاورة لها، إن هذه النوافذ تشبه غرفاً حقيقية لأن كل واحدة منها لا تقل عن 3م

---

(1): أيرفينغ، واشنطن: الحمراء، ت: لينا كروكجي، مجلة المهندسون، العدد1، نقابة المهندسين، بغداد، 1985، ص60.

(2): خالد، طارق: أثار الأندلس، مرجع سابق، ص116.

(*): جمع أسباني محرف للفظ (قمرة) وهو جمع عامي لكلمة قمرية التي تعني (المنور) في الجدار، إذ تكثر هذه القمريات أسفل قبة العرش. للاستزادة ينظر: مؤنس، حسين: غرناطة، مجلة العربي، العدد 89، وزارة الاعلام، الكويت، 1966، ص89.

(3): موللر، نيقولاس: الفن العربي في إسبانيا، نشرة باللغة العربية للعلاقات العامة في الخارجية الاسبانية، مدريد، 1982، ص1.

طولاً و9م ارتفاعاً، كما أن النوافذ الثلاث الوسطى مزدوجة ومقطعة بأعمدة صغيرة وأقواس رشيقة[1].

وتضم قاعة العرش زخارف متنوعة لا حصر لها، فوزرات جدران القاعة الداخلية مغطاة بالبلاط المزخرف الملون فيما تبدو النقوش الزخرفية الجصية التي تزين أعلى الجدران كقطع ذهبية محفورة بدقة وإتقان، إذ تتعايش كل العناصر الزخرفية المنقوشة في كل مكان من القاعة في تناسق، ولولا الذوق اللطيف والتنوع الهائل لأمكن القول أنها مفرطة في كثرتها، إذ لا يوجد فيها شبراً غير مزخرف حتى تبدو كأنها سجادة[2].

وتقدم لنا العمارة النصرية عبر التصميم المعماري والزخرفي لقبة قاعة العرش، تجديداً جوهرياً في ميدان تطور القباب الأندلسية الإسلامية المصنوعة من الخشب، فسقف القاعة مؤلف من أشكال نجمية وهندسية ملونة، مصممة من آلاف القطع الخشبية الصغيرة المتداخلة بأساليب فنية على هيئة قبة تتألف من أربع مستويات وبشكل هيكل خشبي مربع طول ضلعه 11 متراً، مزخرف بثمانية أنواع من الأطباق النجمية المتنوعة الأشكال، إذ يصل قطر أكبرها الى 2,5 متراً فيما يبلغ إرتفاع السقف 18 متراً، وقد وصل عدد القطع الخشبية التي إستخدمت في تشييد زخارف السقف الى (8017) قطعة صغيرة مدهونة بعدة ألوان ومتداخلة بأساليب فنية لتتوالد منها الأطباق النجمية التي وصل عددها في التصميم الى (105) أشكال، تتمركز حول عقدة السقف الرئيسية إذ تبدو مجمل العناصر الفنية للقاعة أكثر أهمية من

(1): الحجي، عبدالرحمن علي: مع الأندلس، ط1، دار القلم، بيروت، 1980، ص34.
(2): باشا، علي إسلام: إسبانيا والاندلس، الاسكندرية، مصر، 2001، ص84.

الوحدات التي تتألف منها، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر بأن الضوء الخارجي عندما يتحرك حول قاعدة القبة السلطانية فأن سقفها البالغ التعقيد يضاء بصورة مستمرة بأشكال تختلف بين ساعة وأخرى ولا يأخذ قط صورة واحدة مع أنه ثابت في مكانه[1]، فالأبداع المعماري للقاعة يمنح التصميم الزخرفي للسقف ثراءه الفني والجمالي، وفي الوقت ذاته لا يمكن أن نتصور أن القباب الثابتة تدور إلا لأنها زخرفت بطريقة مبتكرة[2].

كما تتميز الاطباق النجمية المنقوشة في سقف القاعة برووسها المثلثة الشكل التي تلتقي حول دائرة وهمية في الوسط فيما تستمر أضلاعها في الإمتداد الى الخارج من خلال الإفتراق أو التقابل، في خطوط مستقيمة لاتنحني ولكنها تنكسر مكونة زوايا متفاوتة القيم عبر إشعاعات منبثقة من قلب الطبق، في حين تبقى أطرافها الخارجية مفتوحة لتكوين طبق نجمي آخر إذا ما مدت الخطوط على إستقامتها، كما تميزت الاشكال النجمية للتصميم بخاصيتين، الأولى: إستقلال الوحدات عن بعضها البعض وإكتفائها بنائياً، والثانية: قابليتها للالتحام بغيرها مكونة منظومة لا نهائية كما تبدو في شكل (44) صفحة (247).

وأتسم سقف القاعة كذلك بوحدة الترابط الهندسي المحكم للأشكال بالرغم من تعدد تصاميم الأطباق النجمية التي تضمها، أما التكرار فهو من النوع

(1): كولان، ج س: الأندلس، ت: إبراهيم خورشيد وآخران، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980، ص170.

(2): كرابار، أوليج: العمارة، نقلاً عن: شاخت وبوزورث: تراث الاسلام، القسم الثاني، ت: حسين مؤنس وآخر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1978، ص52.

المتناوب المنفذ بطريقة غير مسبوقة فالشكل (ح) كما يبدو في شكل (44) صفحة (247) يعد أكثر الاشكال النجمية تكراراً في التصميم، إذ يتكرر لعشرات المرات لأنه عنصر ربط مشترك بين الأشكال الزخرفية المتنوعة، فالزخارف الهندسية في سقف قاعة العرش تشكل فصلاً هاماً من فصول تطور الزخرفة الهندسية الإسلامية على مر العصور، إذ أدخل فنانو بني نصر عبرها تكوينات جديدة على الزخرفة الإسلامية، من خلال كسر حالة الملل المتولد من تكرار الوحدات الزخرفية الذي سارت عليه العهود السابقة في الأندلس وباقي أرجاء العالم الإسلامي، وذلك بالقفز من وحدة زخرفية الى أخرى مختلفة عنها تماماً، إستناداً الى مخططات هندسية بالغة التعقيد. فيما يظهر التوازن من خلال الشكل الشعاعي المركزي للأطباق، كما يبدو الانسجام على مكونات التصميم الزخرفي بفعل الطبيعة الهندسية المتقاربة للأشكال النجمية فضلاً عن المعالجة اللونية المتناسقة للفضاء والأشكال الزخرفية، فقد عثر الأسبان على لوحة مدونة بالعربية عند ترميم السقف تم الاستفادة منها في التعرف على الألوان الأصلية للتصميم وإستخدام مثيلاتها في الترميم، والمتمثلة باللون الأزرق والذهبي والأحمر فضلاً عن الأسود والأبيض كما مبين في الشكل(45) صفحة (247).

أما السيادة في التصميم الزخرفي لسقف القاعة فقد كانت لكل أشكال الأطباق النجمية الهندسية نظراً لتنوعها ودقة تصميم مفرداتها التي منحتها الأيقاع والحركة، إذ تبدو كأنها تدور حول بعضها أشبه بالكواكب السيارة، فالتصميم الزخرفي المبتكر وبراعة توظيف الضوء واللون، هو الذي جعل الأشكال الساكنة تبدو متحركة وهذا ما شكل تطوراً أساسياً في هندسة وزخرفة القباب الأندلسية التي فاقت مثيلاتها في العالم الإسلامي، كما راعى مزخرفو سقف قاعة العرش زوايا المنظور في التقاء القطع الخشبية المكونة لزخارف السقف النجمية لتتناسب مع إرتفاعه ومستوى النظر، إذ تختلف في تصميمها عن الزخارف المنفذة على الجدران القريبة.

لقد تحول سقف قاعة العرش ووزارت جدرانها الفسيفسائية إلى مصدر إلهام من أجل التوصل إلى مفاهيم زخرفية جديدة، فالأطباق النجمية الخزفية في قصري البرطل وجنة العريف في الحمراء المنقوشة في زمن لاحق لزخارف قاعة العرش تساعدنا على فهم المهارة والدقة التي كان عليها الفنانون الذين عملوا في عهد السلطان يوسف الأول، الذي جمع في بلاطه خيرة المعماريين والمزخرفين الأندلسيين الذين حملوا على عاتقهم إبداع أجمل التصميمات الزخرفية الإندلسية، ووصلوا بفنون العمارة والزخرفة هناك إلى أوج إزدهارها، وحولوا قصور الحمراء إلى أثر منيف فأعادوا بذلك إلى الأذهان مجد وإزدهار الفن القرطبي في العهد الأموي الأندلسي، كما شكل التصميم الزخرفي للأشكال النجمية لسقف قاعة العرش نقطة الارتكاز الرئيسة فيما بعد لعصر النهضة الزخرفية الذهبي التي شهدتها قصورالحمراء في عهد السلطان محمد الخامس(1).

4- بهو الإسود (السباع):

إمتاز مخطط بهو الإسود(*) بنظام جديد في العمارة الإسلامية، فهو ثمرة لتطور الأنماط ذات الأروقة المعمدة التي إقيمت على جوانب قصيرة ولها سبيلان

(1): مالدونادو: الفن الإسلامي في الأندلس – الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص 360.

(*): فناء مستطيل (29×16) م، يتوسطه صحن من المرمر الأبيض يحمله إثنى عشر تمثالاً لأسود منحوتة من المرمر، إستخدمت كساعة مائية في عهد بني نصر، إذ يشير عدد الإسود التي تمج الماء من أفواهها الى عدد ساعات النهار أوالليل، وعندما حاول ملوك الاسبان تفكيكها لمعرفة سرها، توقفت عن العمل حتى اليوم بالرغم من التطور التكنولوجي، وبقيت سراً من أسرار الحمراء، كما يحيط ببهو الإسود (124) عموداً منحوتاً من الرخام الأبيض بشكل منفرد أوعلى شكل مجموعات، فيما يضم الفناء أيضاً قبوتين صغيرتين مغطاة بالقاشاني محمولة على =

مستعرضان مما عرف في عمارة المرابطين[1]، فمن أبرز معالم بهو الإسود تيجان الأعمدة التي تمثل أرقى ما توصل إليه الفن المعماري الأندلسي[2] كما في الشكل (46) صفحة (248)، وكذلك الأقواس المرتفعة المنكسرة قليلاً والمستقرة على رؤوس مزخرفة تحملها أعمدة دقيقة لدرجة تبدو غير معقولة، وتضفي المقرنصات المتدلية من السقوف والعقود المزخرفة بشكل خلايا نحل، مسحة رقيقة على العناصر المعمارية، تعد ميزة معمارية زخرفية فارقة للحمراء على النقيض من الضخامة والقسوة التي تميز أسوارها الخارجية، أما ممرات الأروقة كما في الشكل (47) صفحة (248) فتعطي إنتقالاً متسلسلاً من الجدران الخارجية المجردة من الزينة، الى الجدران الداخلية للقصور الزاخرة بكل أنواع التصاميم الزخرفية المبتكرة[3].

كما تنوعت النجوم والكتابات والزخارف المجسمة من كل نوع في بهو الإسود في تركيبة بالغة الثراء من الزخارف المرسومة والمحفورة، لا تستطيع العين إلا بالكاد أن تتابع هذه المتاهة من الرسوم المتشابكة، فيما تشكل العقود والأعمدة أبهاء صغيرة ذات سقوف مرتفعة مغطاة بالملاط الخفيف ذي الزخارف المفرغة فتبدو كما لو كانت شفافة، وأينما

= أعمدة رشيقة من المرمر، فضلاً عن كورنيش من الخشب المزخرف المحمول على كوابيل مزخرفة، إذ يدور حول ساحة الفناء ومن إرتفاع واحد. للمزيد ينظر:

Maldonado, Basilio pavon: cuarto de los leones, al-andalus, separata, 1970, p179: -183.

(1): كولان، م.س: الأندلس، مرجع سابق، ص173.

(2): عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص95– 96.

(3): بوفولة، عبد الله: قصور الحمراء، نقلاً عن: الشبكة المعلوماتية الدولية: http://abedellah-boutoula maktoobblog.com.

يجول بصرك لا يحده الامتداد اللانهائي للزخارف[1]، في حين تبدو أعمدة بهو الإسود الكثيفة كأنها "جذوع لغابة طبيعية تلتمع في أطرافها القباب الزمردية من القيشاني المصقول ذي البريق"[2].

وتتقلب زخارف بهو الإسود في كل حين بثوب جديد، بفعل تعاقب تدرجات الضوء والظل بإختلاف ساعات النهار وكذلك بتغير زاوية الرؤيا، إذ تبرز مناظر جديدة في كل مرة ببروز أعمدة وإختفاء أخرى، يزيدها بهاءً الألوان المنسجمة التي نفذت بمهارة وإتقان إعتماداً على أساليب جديدة، مما يدل على أن فنانو بني نصر قد نفذوا بفنهم إلى صميم الطبيعة فأخذوا درساً منها حتى إبرزوا فناً زخرفياً خاصاً بهم، إذ نرى الزخارف المخرمة كالأزهار الى جانب المقرنصات المتدلية من الأقواس والسقوف تزينها الزخارف النباتية والهندسية والنقوش الكتابية المتضمنة بليغ الحكم ورقيق الشعر، كأنها تنسج الخيوط الأخيرة لشمس الأندلس الغاربة[3].

ويبدو تصميم بهو الإسود كأنه مستوحى من الخيمة العربية، فبدلاً من العصي وضعوا أعمدة المرمر الرقيقة، أما السجاد الملون الذي يزين الخيام، فقد تحول في الحمراء إلى جدران تكسوها الزخارف العربية، ومع الملاط الجصي للمقرنصات الذي يغطي العقود ويتدلى من السقف قلدوا حواشي وثنيات

(1): فون، شاك: الفن العربي في إسبانيا وصقلية، ت: الطاهر أحمد، القاهرة، 1980، ص172.

(2): فروخ، مصطفى: رحلة إلى بلاد المجد المفقود، دار المفيد للطباعة والنشر، القاهرة، 1933، ص115.

(3): المرجع السابق، ص117.

الخيمة، أما النوافير ذات المياه الصافية الجارية عبر كل القاعات فتبدو في جريانها تقليداً للينابيع في الواحات[1].

كما تميز بهو الأسود بمتانة البناء وجمال الشكل وهي أسمى ما يبلغه فن العمارة من غايات، من خلال التمويه عن الوظيفة الأساسية للأعمدة والأقواس وتحويلها من عناصر معمارية إلى عناصر زخرفية، كما برع الفنان المسلم في بهو الإسود في تقسيم الكتل والفضاءات الداخلية تقسيماً إيقاعياً يحرك المشاعر ويهز النفس وهو أروع ما أخرجه فن العمارة الأسلامي إذ يبدو واضحاً فيه جمال التوزيع وتعادل النسب[2]. كما لجأ المعمار الغرناطي لإضافة مظلة بارزة مغطاة بألواح القرميد (الآجر) لحماية النقوش الزخرفية الجصية الرقيقة من العوامل الجوية في فناء وأروقة بهو الإسود المكشوفة وفناءات قصور الحمراء الأخرى[3].

ومن جانب آخر تبدو تأثيرات الفن المدجن والقوطي واضحة في التصاميم الزخرفية لبهو الإسود ومن مظاهر هذا التأثير تعقد الزخرفة والغلو في حشدها، كما أننا نلمح فيها ظهور عناصر جديدة أكثر قرباً من الطبيعة، إذ تتجمع العناصر الزخرفية عادة في أكاليل على النحو الذي إتبعته الزخارف المدجنة المعاصرة لها، كما تمتزج بالرنوك[*] كتلك التي تزين الأبنية المسيحية[1]، ويمكننا أن

(1): فون، شاك: الفن العربي في اسبانيا وصقلية، مرجع سابق، ص173.

(2): سالم، السيد عبد العزيز: القيم الجمالية في فن العمارة الإسلامية، جامعة بيروت، 1963، ص20.

(3): بن نايف، وجدان علي: الأمويون العباسيون الأندلسيون، مرجع سابق، ص20.

(*): كلمة فارسية الأصل، تطلق على شكل منقوش (ختم) على العمائر والتحف لتحديد عائديتها لحاكم أو شخص معين، وهي نوعان مصورة وكتابية. للاستزادة ينظر: الجمل، محمد عبد المنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص312.

نفسر هذه الظاهرة بالعلاقات الودية النادرة في سجل الصراع الأسلامي- المسيحي الطويل في الأندلس، والتي أخذت تزدهر في النصف الثاني من القرن (14م) بين غرناطة ومملكتي إشبيلية وطليطلة المسيحيتين، وتحديداً بين سلطان غرناطة محمد الخامس وملك إشبيلية الأسباني (بطرس الأول) إذ توثق التعاون الفني بينهما، لذا نشأت صلات غريبة الشأن بين الفن النصري والفن المدجن بأشبيلية وطليطلة، نجد صداها في زخارف المنشآت التي أقامها السلطان محمد الخامس في الحمراء كقاعة الأختين وقاعة بني سراج وبهو الريحان وبهو الإسود[2]. وكذلك في زخارف قصر الملك الاسباني بطرس الاول في إشبيلية التي نفذها فريق فني مدجن[3] بالتعاون مع فريق فني أرسله محمد الخامس بناءاً على طلب الملك الاسباني، إذ تبدو زخارف قصر إشبيلية المدجن شديدة الشبه بزخارف قصور الحمراء، ومن جهتة طلب (أبو يوسف المريني) حاكم المغرب المعاصر لمحمد الخامس هو الآخر إرسال وفد فني لبناء وزخرفة قصور بني مرين هناك، وسبق أن تكرر ذلك من حكام دولة تلمسان في الجزائر (أبو حامو، وأبو تاشفين) عندما طلبوا من سلطان غرناطة (إسماعيل الاول) أن يبعث لهم

---

(1): سالم، السيد عبد العزيز: المساجد والقصور في الأندلس، مرجع سابق، ص 150.

(2): إبن الخطيب، لسان الدين: اللمحة البدرية في الدولة النصرية، تحقيق محب الدين الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص101.

(3): كيسادا، ميغيل لاديرو: غرناطة تاريخ البلد المسلم، ت: ثائر هادي، جامعة بغداد، كلية اللغات، 2005، ص41.

بمعماريين ومزخرفين، فقد شكلت هذه الإيفادات الفنية، بداية إنتشار طراز الحمراء في إسبانيا والمغرب العربي فيما بعد[1].

5- قاعة الأختين:

سميت كذلك لإحتواء أرضيتها على قطعتين متساويتين وفريدتين من الرخام، ونقشت مداخل القاعة وجدرانها بزخارف كتابية تتضمن شعار بني نصر وأبيات شعرية، كما يحيط بالقاعة عدة شرفات وتسمى الشرفة الرئيسية فيها دارعائشة (اللندراخا)، فيما يعلو قاعة الأختين المربعة الشكل سقف بشكل قبة، يعد من الناحية الفنية طرازاً مبتكراً من القباب في العالم الإسلامي[2] كما في الشكل (48) صفحة (248). ففي قاعة الأختين يمتزج الفن بالعلم، فإذا رفعت نظرك إلى الأعلى ترى قبة مثمنة توحي بموجات صادرة من السقف، تعد مثالاً لتطور هندسة البناء التي إبتدعت هذا الأسلوب المعماري، إذ تتوزع الزيادة الطبيعية الناجمة عن تمدد حجم القبة ودفعها للجدران بصورة منتظمة على زوايا الجدران الأربع ليتم تفريغها عن طريق الأرض من دون حاجة إلى إستعمال الأقواس والتقويات الخارجية التقليدية التي عرفتها الهندسة المعمارية[3].

(1): لومبير، إيلي: تطور العمارة الاسلامية، في إسبانيا والبرتغال وشمال إفريقيا، مرجع سابق، ص230.

(2):عنيتاوي، عدنان فائق: حكايتنا في الأندلس، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989، ص274.

(3): ناصر، أمجد: قصور الحمراء، صحيفة الوقت البحرينية، العدد 1219، 23 تموز، 2009. نقلاً عن: الشبكة المعلوماتية الدولية:.http://www-alwaqt.com

وقاعة الأختين جوهرة الحمراء فأبوابها من خشب الأرز المرسوم والمذهب، وتعد لثراء ترصيعها ودقته من أفخم ما نقش من تحف خشبية أسلامية، كما يتميز داخل القاعة بوفرة زخارفه القاشانية والجصية وجمال تصميمها، فالأفاريز والجدران مغطاة بالزخارف من النجوم والحواشي المطرزة والزهور والتضليعات، إذ تتقاطع أطرافها وتتشابك حواشيها لتخلق أشكالاً جديدة لا تنفذ أبداً متنافسة في الأناقة واللطف، وتأملها بالعقل والخيال الثري ينبأ عن نظام تصميمها والوسائل التي إستخدمت فيها، ويبدو لنا في كل لحظة إن الفنان الذي عملها إستنفذ وإستهلك كل التركيبات التي يمكن تصورها، إذ نتأمل في دهشة كيف تتدفق التكوينات الجديدة من أخرى قديمة[1].

وترتفع في أعلى القاعة تربيعة السقف على أعمدة صغيرة وعقود وأصداف نفذت بطريقة فنية متقنة، الى جانب سلسلة من التفصيلات الزخرفية الدقيقة المتنافسة في الثراء والدقة، فيما تجذب القبة أنظارنا إذ جاءت بشكل سقفٍ متدلٍ يتسرب الضوء اليه خفيفاً متموجاً من خلال النوافذ ليكمل سحر المجموعة الزخرفية التي يحار المرء بأي أجزائها يعجب، أفي تفصيلاتها المتناهية الدقة أم بزخارفها التي بلغت الكمال بعينه، ويمكن الجزم بأن فن المعمار الإسلامي لم ينتج عمل آخر يسبق في البريق الخاطف والدقة والتناسق بين أجزائه ما تضمه قاعة الأختين من فنون

(1): فون، شاك: الفن العربي في اسبانيا وصقلية، مرجع سابق، ص 174.

الزخرفة الإسلامية[1]، إذ "أن سقف القاعة يبدو أشبه بفجوة سوداء توحي للمشاهد بأنه في فراغ كبير، وهي في الحقيقة رؤية مجازية للعالم من وجهة نظر غيبية"[2].

6- قاعة بني سراج(*):

قاعة مربعة الشكل وتيجان أعمدتها زرقاء اللون، تتوسطها بركة في وسطها نافورة، وحوض مستدير الشكل من الرخام الأبيض ذو العروق الحمراء، كما تتخللها ست عشرة نافذة[3]، وقبة القاعة مضلعة وفي جوانبها كوات صغيرة وقد نقش عليها شعار (ولا غالب إلا الله) بالخط الكوفي وخط الثلث فضلاً عن الأبيات الشعرية الأخرى، والمقرنصات الهائلة لسقف القاعة التي قيل أنها تضم خمسة آلاف مقرنص لا يشبه بعضها بعضاً، تنزل بميل حتى تتصل بالحائط بطول 5 ,2م[4]، كما تتميز هذه المقرنصات بتوزيعها الهندسي الدقيق على إمتداد مساحة القبة كما في الشكل (49) صفحة (249)، فضلاً عن تمازج ألوانها تحت أضواء

---

(1): المرجع نفسه، ص 174.

(2): دكي، جيمس: الحجم والمساحة في العمارة النصرية، ت:جاسر أبو صفية، نقلاً عن الجيوسي، سلمى الخضراء: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج2، مرجع سابق، ص 887.

(*): لعب أبناء أسرة بني سراج اللذين إرتبط تأريخهم بهذه القاعة، دوراً مهماً في تاريخ سلطنة غرناطة وتقلدوا أرفع المناصب في بلاط الحمراء. للإستزادة ينظر: شاتوبريان، الفيكونت دو: آخر بني سراج، ط2، ت: شكيب أرسلان، مطبعة المنار بمصر، 1925، ص63.

(3): عبد العزيز، محمد الحسيني: دراسات في العمارة والفنون الإسلامية، المطبعة العصرية، الكويت، د. ت، ص96.

(4): البتنوني، محمد لبيب: رحلة إلى الأندلس، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1998، ص136.

الشمعدانات والمشكاوات والقناديل ليلاً وضوء الشمس نهاراً، لتبدع منظراً فيروزياً يلذ للعين والنفس معاً، إذ يتجسد الأبداع النصري في هذه القبة المبنية بشكل نجمة ثمانية الرؤوس ذات مقرنصات شبيهة بالكهوف تبرق بعدة وجوه وألوان بين حين وآخر، ففي قباب قاعات الحمراء وبواطن عقودها وتيجان أعمدتها بلغت المقرنصات ذروة تطورها الزخرفي[1].

7- قاعة الملوك (العدل):

سميت القاعة بهذا الاسم نسبة إلى الصور المرسومة في سقف القاعة والمبينة في الشكل (50) صفحة (249)، والتي تمثل عشرة رجال قد جلسوا في شكل بيضاوي وعليهم ملابس ملونة وفوق رؤوسهم عمائم وتبدو عليهم ملامح الوقار، ويعتقد بأنها تمثل سلاطين بني نصر حكام غرناطة[2]، ونفذت هذه الرسوم على جلود الجمال المطبوخة بعناية فائقة ثم لصقت على السقف بصورة متناسقة مع منحنياته وإستداراته، مما جعل رؤية الرسم من مسافة بعيدة سليماً[3].

كما تضم قاعة الملوك مصورات صغيرة تشبه المخطوطات لونت بعدة ألوان أبرزها الذهبي تظهر أناساً يحتفلون بالعيد ومناظر صيد، وتكشف هذه المصورات الموضوعة إلى جانب بعضها البعض عن علاقة كبيرة بينها وبين

(1): لومبير، إيلي: تطور العمارة الإسلامية في إسبانيا والبرتغال وشمال إفريقيا، مرجع سابق، ص252.

(2): مرزوق، محمد عبد العزيز: الفن الإسلامي، تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965، ص194.

(3): المهدي، عنايات: روائع الفن في الزخرفة الإسلامية، مرجع سابق، ص26.

تصاوير المدرسة العراقية خاصةً السحنة السامية للوجوه[1] كما في الشكل (51) صفحة (250)، إذ تدلنا هذه الرسوم على الصلة الفنية الوثيقة بين الأقاليم الإسلامية الواقعة في أقصى الغرب الاسلامي مع تلك الواقعة في مشرقه[2].

8- قصر شارلكان (شارل الخامس):

قام هذا الملك الاسباني في عام 1527م بهدم أجزاء كبيرة من مباني الحمراء الأسلامية، وبنى مكانها قصراً كما في الشكل (52) صفحة (250) يبدو غريباً وسط الأبنية ذات الطراز الإسلامي، إذ صمم هذا القصر على نمط عصر النهضة المعماري، بشكل مربع طول ضلعه 63 متراً، وفي داخله ساحة كبيرة مستديرة تطل عليها أروقة القصر العليا فوق دائرة من الأعمدة، ويبدو على العموم شبيهاً بشكل المسرح اليوناني القديم، في حين زينت واجهته برسوم رومانية ويونانية، ولم يستكمل بناؤه إلى اليوم فضلاً عن عدم تناسقه[3]، وليس هناك أية مقارنة فنية بين هذا القصر بخطوطه الهندسية الجافة، وحيوية خطوط الحمراء الرقيقة والأكثر أناقةً.

---

(1): هادي، بلقيس محسن: تاريخ الفن العربي قبل الإسلام وبعده، دار الكتب للطباعة، الموصل، 1999، ص148.

(2): محرز، جمال محمد: التصوير الاسلامي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، دار القلم، القاهرة، 1962، ص47.

(3): عنان، محمد عبد الله: الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص209.

9- قصر جنة العريف (*):

على مقربة من قصور الحمراء وعلى بعد 1 كم، نجد قصراً خارج أسوارها يعرف بجنة العريف (المهندس)[1]، شيد على الأرجح في القرن الثالث عشر، يقع في الجانب الشرقي على هضبة أكثر ارتفاعاً من الحمراء ليكون مصيفاً ومنتجعاً لسلاطين غرناطة[2]، وقد أحيط بالحدائق وإزدانت باحاته وأروقته بالبرك وقنوات المياه والنوافير كما في الشكل (53) صفحة (250).

ولقصر جنة العريف مبنيين أحدهما رئيسي في المقدمة وهو المسكن والآخر ثانوي ويقع في عمق الحديقة ويعد مجلساً أسرياً خاصاً، وتصل بين المبنين باكيات مسقفة مظللة بالأخشاب والأشجار الكثيفة[3]، وتتسم طبيعة القصر بالروح الريفية البسيطة فخامات البناء قليلة التكلفة كالأخشاب كما يمكن

(*): شيده السلطان محمد الثالث وزينه يوسف الأول، يشرف على الحمراء من شمالها الشرقي ونقشت في مدخله (سورة الفتح) على لوحة خشبية كبيرة، كما توجد في مقدمته ثلاث عقود عربية مزخرفة تتضمن أبيات شعرية. للإستزادة ينظر وصف الرحالة الايطالي (نفجيرو) للقصر في عام 1526 م، أي بعد (34) عاماً من خروج العرب من إسبانيا في المرجع: شاك، فون: الفن العربي في إسبانيا وصقلية، مرجع سابق، ص 151.

(1): الحجي، عبدالرحمن علي: أندلسيات (المجموعة الثانية)، دار الإرشاد للطباعة، بيروت، لبنان، 1969، ص166.

(2): إيرفينغ، واشنطن: الحمراء، ج2، ت: عبد الكريم ناصيف، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996، ص310.

(3): الدولاتي، عبدالعزيز: مسجد قرطبة وقصر الحمراء، دار الجنوب للنشر، تونس، 1977، ص76.

الإطلال من خلاله على مدينة غرناطة[1]، فيما نقشت على سقوف وجدران وتيجان أعمدة قاعاته وأروقتة عناصر زخرفية متنوعة، تمثلت بالزخارف الهندسية المعينية المخرمة في واجهة القصر وأخرى مرسومة على الزليج، فضلاً عن الزخارف النباتية والنقوش الكتابية الكثيفة المنفذة بالخط الكوفي وخط الثلث الاندلسي[2].

ويحيط بالقصر بستان على ثلاث مدرجات تعلو كل منها الأخرى ببضعة أمتار يصعد إليها بواسطة أدراج من الرخام في جوانبها نافورات ماء، إذا فتحت إنبعث منها الماء بشكل أقواس تنتهي الى وسط البحيرة[3]، وجنة العريف عبارة عن فيلا ريفية محاطة بحصن تتصل بها أراضي شاسعة تعادل ما يقارب عشرة أضعاف مساحة الحمراء[4]، ويذكر أن قصر جنة العريف واحداً من ثلاث منيات[*](فيلات) وظيفتها حماية الطرق المؤدية الى الحمراء من الخلف، إذ يصفه إبن الخطيب بقوله: "يحف بسور المدينة (الحمراء) البساتين المستخلصة والادواح

(1): يوسف، وائل حسين: أنواع الأفنية في العمارة العربية، كلية الهندسة، جامعة أسيوط، 2001، ص7.

(2): الجمل، محمد عبدالمنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص164– 170.

(3): الكيالي، سامي: في الربوع الأندلسية، مكتبة الشرق، وزارة الثقافة السورية، حلب، 1963، ص64.

(4): دكي، جيمس: الحديقة الأندلسية، ت: محمد عصفور، نقلاً عن الجيوسي، سلمى الخضراء، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مرجع سابق، ص1411.

(*): الثانية هي (العرائش) التي إزيلت في القرن التاسع عشر من قبل الإسبان، والثالثة (دار العروسة) الواقعة على تل القديسة (هيلانة). للإستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص1426.

الملتفة، فيصير من ذلك (يقصد جنة العريف) خلف سياج تلوح نجوم شرفاته البيض في أثناء خضرائه"[1]، ومعالجة التناسق بين الماء والنبات في الحمراء وجنة العريف إبتكار مستحدث لاسابق له خلق مشهداً حسن الترابط بين فن العمارة والطبيعة[2].

10- الحمامات السلطانية:

وتقع بين جناحي الإسود والريحان وظلت محافظةً على بنائها الأصلي منذ أيام بني الأحمر[3]، والحمامات غنية بالزخارف ولاسيما الهندسية التي نفذت على البلاط المزجج كما مبين في الشكل (54) صفحة (250)، كما تحتوي على أعمدة من المرمر ذات تيجان مزخرفة[4]، وفي الطابق العلوي من الحمامات شرفات ذات نقوش مذهبة، أما قبة الحمامات فمزينة بفتحات هندسية بشكل نجوم ثبتت عليها قطع ملونة من الزجاج المزخرف، فيما نقشت على جدران الحمامات زخارف كتابية تضمنت حكم وأشعاراً في مدح ملوك بني نصر[5].

(1): ابن الخطيب، لسان الدين: اللمحة البدرية في الدولة النصرية، القاهرة، المطبعة السلفية، 1929، ص14.

(2): فرحات، يوسف شكري: غرناطة في ظل بني الأحمر، مرجع سابق، ص203.

(3): تركي، عبد الرحمن: غرناطة وآثارها الفاتنة، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971، ص 71 – 73.

(4): شبانة، محمد كمال: يوسف الأول إبن الأحمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، 2004، ص176.

(5): السماوي، أحمد: رحلة إلى بلاد الأندلس، دار الفكر، دمشق، د.ت، ص141.

11- قصر البرطل:

يعد هذا القصر من أقدم أبنية الحمراء، فقد أنشأت معظم مبانيه في زمن السلطان (محمد الثالث) بن الأحمر وتسميته مشتقة من تسمية الأندلسيين المحلية للسقيفة بـ (البرطل)، إذ يحتوي القصر على سقيفة تطل على بركة صناعية بخمسة عقود أوسطها أكثرها ارتفاعاً، كما يعد البرطل القصر الأقل زخرفةً في الحمراء، لأن معظم زخارفه تضررت بأعمال الترميم الاسبانية العشوائية، كما تجاور البرطل منازل تتضمن رسوم جدارية لمناظر صيد ورسوم آدمية وحيوانية ومناظر حربية، وللقصر مصلى يعود بناؤه الى زمن السلطان يوسف الأول يقع في الجهة الشرقية منه[1]، وفي أحد أركانه قاعدة مربعة تشبه البرج تقود الى طبقة أعلى كسيت جدران وعقود قاعاتها بشبكة من زخارف المعينات والرسوم الهندسية الملونة [2].

12- الأسوار والأبراج في الحمراء:

كما هو سائد في العمارة الإسلامية، فإن أسوار وأبراج الحمراء الخارجية خالية من الزخارف على الرغم من الزخرفة الكثيفة داخل القصور[3] إذ إقتصرت الزينة المعمارية فيها على شرافات الأسوار وكما مبين في شكل (55) صفحة (251)، فضلاً

(1): الجمل، محمد عبد المنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص 157.

(2): قجة، محمد حسن: محطات أندلسية، ط1، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، 1985، ص286.

(3): دكي، جيمس: الحجم والمساحة في العمارة النصرية، ت: جاسر أبو صفية، نقلاً عن: الجيوسي، سلمى الخضراء: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مرجع سابق، ص 885.

عن إستخداماتها الأمنية لتوفير الحماية للحراس والرماة[1]، وتعد القاعات الداخلية لبرج الأسيرة وبرج الأميرات أكثر قاعات أبراج الحمراء أهمية في فنونها الزخرفية بعد قاعة العرش في برج قمارش.

ثانياً: تبادلية العمارة والزخرفة في قصور الحمراء.

1. التصميم المعماري لقصور الحمراء:

عند الحديث عن فن العمارة في قصور الحمراء، لابد من التمييز بين مفهوم العمارة[*]، الذي يمثل إختصاصاً هندسياً معمارياً ومفهوم فن العمارة الذي يعني إبداعاً تكوينياً زخرفياً يلعب دوراً في تشخيص هوية المبنى ووظيفته.

واذا كان الفن بشكل عام يسكن عالم الخيال، فإن العمارة تبقى أكثر الفنون قرباً وإنجذاباً نحو الواقع لما تتصف به من إمكانية التفاعل مع الحياة الانسانية محققة الجمال والمنفعة[2]، إذ يتطلب فن العمارة نوعاً من الموازنة بين الوظيفي والجمالي في العمل الفني، فإذا كان الوظيفي يتراجع دائماً أمام الجمالي في الفنون المختلفة، فأن الجمالي هو الذي يتراجع أمام الوظيفي في العمارة[3]،

(1): الطوخي، أحمد محمد: مظاهر الحضارة في الاندلس في عصر بني الأحمر، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، 1997، ص61.

(*): لقد عرفت العمارة بأنها "منظومة للاتصالات والتفاهم تنتقل فيها المعلومات من باعث يتمثل في المصمم إلى متلقٍ يؤدي دور المفسر". للاستزادة ينظر: بونتا، خوان بابلو: العمارة وتفسيرها، ت: سعاد عبد علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1966، ص7.

(2): فرزات، صخر: مدخل الى الجمالية في العمارة الاسلامية، مجلة فنون عربية، العدد 5، دار واسط للنشر، لندن، المملكة المتحدة، 1982، ص85.

(3): الهنداوي، حسين: الصراع بين الوظيفي والجمالي في فن العمارة، نقلاً عن الشبكة المعلوماتية الدولية:.http:// www. Maaber.org

لذا فأن العمل المعماري يستوجب الحد الأكبر منالمنفعة أولاً والحد الأعلى من الجمالية ثانياً. أما عمارة الحمراء فقد حققت الموازنة بين هدفها الوظيفي المتمثل بكونها قلعة عسكرية حصينة عصية على الإعداء، إذ يوحي شكل أسوارها وأبراجها الخارجية بالجبروت، فضلاً عن تأمينها الحماية من متغيرات الطبيعة، وبين هدفها الجمالي المتمثل بالكساء الزخرفي الكثيف للقاعات والفناءات الداخلية للقصور، ومن هنا يمكن تلمس جلال محنة المعماري الغرناطي في قصور الحمراء.

ولقصور الحمراء أهمية تاريخية وفنية بالغة، إذ لولاها لكانت معلوماتنا عن العمارة المدنية الأندلسية وكذلك العمارة الأسلامية في القرون الوسطى جد ضعيفة(1)، فهذا الحصن الملكي الذي يتوج بجدرانه قلعة مرتفعة تهيمن على ما حولها من الأرض، يعد إنموذجاً للعمارة الحربية الإسلامية، في حين تضم ثنايا جدرانه الداخلية آخر ما بلغه فن الزخرفة الإسلامية في الأندلس من تطور(2). وتكتسب الحمراء أهميتها كذلك من خلال الندرة الاستثنائية للمباني الدنيوية الاسلامية، إذ تنتشر في كل البلاد الاسلامية عشرات الأطلال لمدن وقصور إسلامية مندرسة، والتي غالباً ما أرتبط إنشاؤها بمرحلة محددة لنشوء دولة ما ومن ثم إنحلالها(3)، فكان كل حاكم مسلم يؤثر تشيد قصره الشخصي دون الاهتمام

(1): جرابار، أوليج: العمارة، نقلاً عن شاخت وبوزورث: تراث الاسلام (القسم الثاني)، مرجع سابق، ص43-44.

(2): نخبة مهندسون إسبان: بيان الحمراء، ت: لجيب أبو ملهم، المندوبية السامية الإسبانية في المغرب، مطبعة المخزن، تطوان، المغرب، 1954، ص38.

(3): عثمان، محمد عبدالستار: موسوعة الفنون العربية الاسلامية، القاهرة، مصر، 1992، ص307.

بإن يكون مسكناً لمن يخلفه، بل أقدم بعضهم على هدم قصور أسلافهم كما حدث لقصور الفاطميين في مصر التي هدمها الايوبيون، أو عندما أزال الموحدون في المغرب مباني المرابطين قبلهم، لذلك إنصرفت جهود حكام المسلمين لزخرفة المباني أكثر من إتجاههم نحو تدعيمها، إذ بنيت معظم القصور من الطين او الطين والآجر ليس غير، ونادراً ماإستخدمت الحجارة الصلدة، لذلك لم يصلنا من القصور الأسلامية الكثيرة الموثقة في كتب التاريخ سوى الخرائب في أحسن الأحوال[1].

كما يمكن ان يفسر إختفاء القصور الاسلامية أحياناً، من خلال رؤية بعض حكام المسلمين لتلك المباني الدنيوية على أنها تمثل الغرض النفعي المحض قياساً الى حاجات الحاضر حصراً، إذ يبدو الاهتمام بعمارة وزخرفة القصور بنظرهم غطرسة متنافية مع التقوى، فالخلود لله وحده والتوقير بعد الوفاة مقتصر على إقامة أضرحة الأولياء ممثلي الله على الارض، لذا فإن الجوامع ومراقد الأولياء تشذ عن القاعدة السائدة في المباني الدنيوية الاسلامية، إذ تشيد لا لمجرد زمنها الحاضر بل رجاء الديمومة والبقاء، لذلك كانت مادتها البنائية صلبة، ولهذا نجد في طول العالم الإسلامي وعرضه مساجد تجاوز عمرها الالف عام كالمسجد الاموي في دمشق ومسجد القيروان ومسجد قرطبة[2].

وبناءً على ماتقدم فقصور الحمراء تنفرد من بين كل المباني الدنيوية الإسلامية، كونها ظلت محط اهتمام ملوك بني نصر طيلة الحقبة التي عاشتها مملكة

(1): عكاشة، ثروت: القيم الجمالية في العمارة الاسلامية، دار الشروق، القاهرة، 1994، ص247.

(2): لاندو، روم: الإسلام والعرب، ط2، ت: منير البعلبكي، بيروت، 1977، ص321.

غرناطة، إذ إستطاعت عمارتها الفخمة الراسخة الإنشاء من الصمود بوجه التحديات الطبيعية والبشرية، وبالتالي فهي القصور الاسلامية الوحيدة التي وصلتنا من القرون الوسطى بطرازها المعماري والزخرفي الإسلامي المتميز، التي لا تقارن بقصور أوربا الحجرية الباردة الرطبة المشيدة في تلك الحقبة، والتي حرص ملوكها ونبلاؤها على تدعيمها وزخرفتها بدافع التخليد الشخصي.

وجدير بالذكر إن عمارة الحمراء وليدة ظروف تاريخية خاصة، بعد إن أصبحت غرناطة المعقل العربي الإسلامي الوحيد في شبه الجزيرة الأيبيرية، هذا الواقع ألقى بظلاله على التصميم المعماري للحمراء[1]، فكانت أشبه بقلعة عسكرية في إرتفاع أسوارها وأبراجها القائمة على تل سبيكة المشرف على غرناطة، إذ يوحي منظرها الخارجي المجرد من الزينة المعمارية بالسطوة والرهبة في رسالة إطمئنان إلى شعب غرناطة المحاصر، وكرمز للقوة والمنعة في وجه الأسبان[2] .

وبينما كانت العمارة في العهد الأموي الأندلسي تنزع إلى الضخامة ومادة بنائها الأساسية من الحجر، كانت العمارة النصرية هشة تعتمد على قولبة مواد محلية، أثبتت القرون التي مضت على بنائها قوتها وصلابتها، ذلك لأن الحقبة التاريخية التي تم خلالها بناء قصور الحمراء كانت تستدعي السرعة القصوى لإكمال البناء بسبب المتغيرات العسكرية المتلاحقة، إذ كان يجري صنع وزخرفة الأجزاء المعمارية كالأعمدة وتيجانها والسقوف في داخل الحمراء، دون

(1): بروفنسال، ليفي: حضارة العرب في الاندلس، ت: ذوقان فرقوط، دار مكتبة الحياة، لبنان، د.ت، ص75.

(2): زغلر، ديدي فيرتشايد: قصر الحمراء (فلم وثائقي)، مرجع سابق.

الإستعانة بأي خبرات أخرى خارجية، فقد شهد تصميم هذه الأجزاء المعمارية خاصةً تيجان الاعمدة تطوراً فنياً كبيراً عما كان عليه الحال في العهود الأندلسية السابقة ،إذ شكلت هذه التطورات بمجملها طرازاً معمارياً زخرفياً جديداً سمي بطراز الحمراء، لم يلبث حتى إنتشر إلى اسبانيا المسيحية وبلاد المغرب، ويعزى هذا الإزدهار الفني الى ولع ملوك غرناطة بالفن والعمران و تجمع أبرز فناني الأندلس في غرناطة بعد سقوط مدنهم بأيدي الأسبان(1).

وبالرغم من أن تشييد الحمراء إستغرق مراحل تاريخية مختلفة وشارك به عدة ملوك من بني نصر، لكنها تشترك بوحدة التصميم فتبدو متناسقة في تصميمها، إذ يجد المؤرخون المعماريون صعوبة بالغة في تمييز الإضافات التي أحدثها سلاطين بني نصر نظراً لإمتزاج الإضافات من جهة، وكذلك لأن القصور بعد اكتمالها شكلت قطعة فنية واحدة غير متناثرة الأجزاء، إذ لم يعمد أي من سلاطين غرناطة لإزالة قصور من سبقوه كما كان يحدث في الأقاليم الإسلامية الأخرى، وكان رغبة كل واحد منهم تتمثل في إقامة قصر يميزه، يكون قادراً على الايفاء بالمتطلبات الوظيفية والجمالية التي تتجاوز مدة بقائه في الحكم، فضلاً عما تميزت به قصور الحمراء من مزج بين المنظر الطبيعي والعمارة، إذ تبدو قاعات القصور كالسفن الراسية وسط الحدائق الكثيفة وقنوات الماء المتعددة والنافورات، ولم يسبق لفن العمارة أن شهد توظيف الماء والمساحات الخضراء في عمل معماري بهذا الحجم(2).

كما منحت كثافة الكساء الزخرفي عمارة الحمراء الفخمة الأناقة

(1): لومبير، ايلي: تطور العمارة الإسلامية في إسبانيا والبرتغال، مرجع سابق، ص230.
(2): سالم، السيد عبد العزيز: المساجد والقصور في الأندلس، مرجع سابق، ص143.

والشفافية، إذ تبدو وظيفة العمارة مقتصرة على إحتضان الزخرفة، كما أسهمت الأخيرة بدورها في التخفيف من ثقل العناصر المعمارية، فتترآى للناظر كأنها تكاد ان تطير لخفتها[1]، وتميزت الحمراء كذلك بإختلاف التصميم المعماري والزخرفي لكل قاعة ورواق وقصر وبرج وباب عن مثيلاتها[2]، فيما أعطى دقة انسجام التصميم العام للأجزاء الداخلية والخارجية للقصور إنطباعاً لزائرها يختلف عن سواها، إذ يمكن أن نصفها بأنها عمارة فنية زخرفية تم توظيف المواد فيها بطريقة مدروسة، كما اتسمت بفخامة البناء ودقة تفاصيله ومتانة تنفيذه، فغدت رمزاً للعمارة العربية الإسلامية في أوج تطورها في العصور الوسطى[3].

وتتمثل الميزات المعمارية الاخرى للحمراء، بالمساحات الكبيرة للقاعات وسمك جدرانها الذي يبلغ ثلاثة أمتار عند الأسوار ومتران في أبنية القصور، ولولا هذه المتانة الأنشائية لم تستطع القصور مقاومة الزلازل المتعددة وأعمال التخريب، الى جانب تميزها بالتطور الجوهري الذي طرأ على هندسة وزخرفة قبابها المصنوعة من الخشب، والتوظيف الزخرفي غير المسبوق للمقرنصات، إذ زخرفت بطريقة مبدعة تبدو عند التحديق بها كأنها تتحرك، بأستخدام تقنيات مبتكرة تتضمن إدخال كمية محسوبة من ضوء النوافذ الزجاجية الملونة، لتتمازج مع ألوان الزخارف ذاتها فتجعلها تتلألأ وتتماوج، كما في سقوف قباب قاعات العرش وبني سراج والأختين، فقد إستجمع الفنانون النصريون فيها عصارة

---

(1): حسني، إيناس: التلامس الحضاري الاسلامي- الاوربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 2009، ص220.

(2): بينسون، أميرة وآخرون: قصور الحمراء(فلم وثائقي)، مرجع سابق.

(3): دكي، جيمس: الحجم والمساحة في العمارة النصرية، مرجع سابق، ص889.

فكرهم ومنتهى مهارة أناملهم للتوصل الى تشكيلات جديدة من الفن الزخرفي المعجز[1].

وكان لتأثير البيئة الصحراوية العربية حضورها، في تحول الإيوانات المفتوحة للحمراء إلى أخرى مسقوفة الصحن، وتمثل ذلك أيضاً في القاعات المتداخلة والأروقة الضيقة الملتوية، لخلق عمارة مثالية تحتفظ بمناخ معتدل متجدد الهواء وجيد الإضاءة[2]، فضلاً عن تحقق الجمال المبني على الفائدة، فلا شيء زائد عن الحاجة مع الإقتصاد بمواد البناء، وبهذه الأسس تشترك قصور الحمراء مع إتجاه العمارة المعاصرة رغم مرور سبعة قرون على إنشائها، عبر تصميم معماري مبتكر يجمع بين الجمالي والوظيفي في حالة متفردة تأريخياً[3].

ومن جهة أخرى تصف المصادر التاريخية العمارة النصرية، بأنها عمارة ركزت على الجانب المدني دون الديني[*]، بالاستناد إلى إن النصريين لم يخلفوا لنا جامعاً فخماً كجامع قرطبة، وفي ذات الوقت نرى تلك المصادر ذاتها تشير إلى عدة مساجد كبرى في غرناطة قد جرى هدمها أو تحويلها إلى كنائس، وبعضها قائم إلى اليوم بمآذنها الإسلامية الطراز بعد تحويلها إلى أبراج لأجراس الكنائس، ويرى المؤلف في هذا الكلام تناقضاً في الحكم، فجامع الحمراء الكبير[**] الذي

(1): شاك فون: الفن العربي في اسبانيا وصقلية، مرجع سابق، ص163.

(2): عبد الجواد، توفيق حمد: تاريخ العمارة، ج2، العصور المتوسطة الإسلامية، د.ت، ص339.

(3): نخبة مهندسون إسبان: بيان الحمراء، مرجع سابق، ص38.

(*): ينظر: عبدالجواد، توفيق حمد: تاريخ العمارة، ج2، مرجع سابق، ص338.

(**): ينظر: ابن الخطيب، لسان الدين: اللمحة البدرية في الدولة النصرية، مصدر سابق، ص50 ؛ إبن الخطيب: الإحاطة بأخبار غرناطة، ج1، مصدر سابق، ص555.

أسهب المؤرخون في ذكر عمارته وزخارفه، هدمه (فيليب الثاني) ملك اسبانيا وأقام بدله كنيسة (سانت ماريا) عام 1576 م، فضلاً عن العديد من المساجد الصغيرة الأخرى في الحمراء[1]، كما نرى إن الوازع الديني كان على أشده في عهد النصريين، إذ المواجهات المسلحة شبه اليوميةعلى أطراف المملكة الأسلامية المحاصرة، والمتجسدة بشعار بني نصر المنقوش على كل جدران قصور الحمراء لمئات المرات (ولا غالب إلا الله)، الى جانب آيات القرآن الكريم وعبارات الحمد والشكر لنعمة الإسلام، ولم تنقل المصادر التاريخية عن سلاطين غرناطة ما تناقلته عن بلاطات حكام المسلمين الآخرين من روايات منافية لمبادى الإسلام في عصور مختلفة.

أما التخطيط العام للحمراء فأنه لم يخرج في شكله العام عن الهندسة التقليدية للعمارة الإسلامية، فلا توجد عناية خاصة بالواجهات كما في العمارة الغربية، بل يشعر الزائر للقاعات والفناءات الداخلية بعد اجتيازه بوابة الأسوار الخارجية بالأنتقال المفاجئ إلى جو غارق في الزينة[2]، إذ يجد الغنى في العناصر المعمارية عبر فناءات تحف بها البرك والسواقي محاطة بدورها بأروقة و قاعات تطل على الأفنية ترتفع سقوفها وقبابها لتحقق الفخامة والبهاء، ويضاف إلى جمال طراز القاعات والأبهاء، وميض الأضواء المتغيرة في كل حين والمتسربة بشكل شفق خافت اللمعان من خلال الزجاج الملون لنوافذ القباب المزخرفة وكذلك سقوفها المزينة بالمقرنصات المتدلية، كما لو كانت معلقة حقاً وليست

(1): طه، عبدالواحد ذنون: دراسات في حضارة الاندلس وتاريخها، دار المدار الاسلامي، بيروت، 2004، ص251.

(2): البهنسي، سعد صديق: فن العمارة، ط1، مكتبة المجتمع العربي، عمان، 2006، ص49.

قائمة على أعمدة[1]. ومن هنا يبدو إن العنصر المعماري في الحمراء يتمم العنصر الزخرفي إذ يتلاحم العنصران معاً بتناغم وإنسجام، فالقناطر هي العنصر الأساسي في البناء وتتكون من العقود والأعمدة، لكن الأعمدة هنا أرق من كل ما عرفته المباني، فهي اسطوانية من الرخام الأبيض المصفر بشكل قطعة واحدة يتناسب طولها مع قطرها، وما يزيد في إرتفاعها وجود وسائد تستند عليها العقود والتيجان المتميزة في شكلها، إذ تتألف من قاعدة اسطوانية ورأس مكعب غطيت أوجهه بالنقوش مع الوسائد التي تليه، وقد يضاف إلى الوسائد عضائد مربعة زودت أركانها بأعمدة ثانوية، لتزيد في إرتفاع العقود والقناطر[2].

وتنوعت المواد المستخدمة في تشييد قصور الحمراء، إذ لم يستخدم الحجر والآجر إلا قليلاً، بعد إن كانا هما السائدان في العهد الأموي في جامع قرطبة والزهراء، لأن إعدادهما يتطلب الكثير من الجهد والمال والوقت في ظل التحديات الاستثنائية المحيطة بمملكة غرناطة، التي إستوجبت تسريع العمل لانجاز البناء، لذا إقتصر إستخدام الحجر على الأعمدة وأساسات البناء ودعائم الأسوار الخارجية وبواباتها، فيما أستخدم الآجر في الأقواس والحنيات وعوارض الأبواب والقباب[3]، أما المادة الأساسية في البناء فتمثلت في قطع (الطابية) المقولبة، والمصنوعة من مواد محلية في موقع العمل والمتألفة من(الجير

(1): نخبة مهندسون إسبان: بيان الحمراء مرجع سابق، ص46.

(2): كيب، جوزيف ماك: مدنية العرب في الأندلس، ت: تقي الدين الهلالي، مطبعة العاني، بغداد، 1950، ص67.

(3): بروكلمان، كارل: تاريخ الشعوب الإسلامية، ط2، ت: نبية أمين فارس وآخر، بيروت، 1979، ص341-342.

والتراب والحصى) ويعد هذا النوع من أصلب أنواع الملاط[1]، إذ يعود الفضل إليها في صمود عمارة الحمراء رغم طبيعتها الهشة، إما سقوف قاعات وبوائك الحمراء فهي من القطع الخشبية المرصوفة في طبقات[*]، والتي إستخدمت أيضاً في صنع وزخرفة الأبواب والقباب[2]، كما إستخدمت قطع القرميد الفخارية في تغطية السقوف الخارجية وثبتت مع بعضها بمادة الرصاص.

وألهم التصميم المعماري والزخرفي المبتكر للحمراء كبار المعماريين المعاصرين[**] في داخل إسبانيا وخارجها، لما تضمنه تصميمها من مزيج معماري زخرفي متوازن يجمع بين الأساليب المحلية والعالمية السائدة حينذاك، وبين ماهو

---

(1): شاك، فون: الفن العربي في اسبانيا وصقلية، مرجع سابق، ص157.

(*): صنعت سقوف القاعات من مادة الخشب النادرة في معظم أراضي الاندلس، إذ إنشأت من طبقتين من الأخشاب، الطبقة الخارجية منها مغطاة بالقرميد الذي إنفرد العرب بصناعته، لعكس أشعة الشمس وحماية النقوش والألوان في القاعات الداخلية من التأثر بهذا الإشعاع، والسماح بتهوية الأجنحة والصالات من خلال الفراغ الهوائي بين السقفين. للاستزادة ينظر: وزيري، يحيى: العمارة الإسلامية والبيئة، مطابع السياسة، الكويت، 2004، ص106.

(2): السلطاني، خالد: حديث في العمارة، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985، ص97-104.

(**): لى غرار المكسيكي (لويس بارجان) والكولومبي (روخوليو سالمونا) والاسباني (جيرمو باثكيت كونسويجرا). للإستزادة ينظر: كريتس، وليام: خبير بريطاني في تاريخ الفن، في محاضرة بعنوان (تأملات في الحمراء) ألقيت في مهرجان (مغري هي) بمدينة غرناطة الاسبانية بتاريخ 7/ 5/ 2009، نقلاً عن: الشبكة المعلوماتية الدولية: .www.alarabonline.org

طبيعي وصناعي، فضلاً عما توفره متاهات الطرق الملتوية بين القصور، من تحكم في درجات الحرارة والتيارات الهوائية والضوء[1].

2- التصميم الزخرفي لقصور الحمراء:

لقد وصل الفن الزخرفي الأندلسي في عهد بني نصر أعلى مراحل تطوره وشكلت الحمراء الحلقة الأخيرة في سلسلة هذا التطور، والمصب لكل الروافد التي أبدعتها العهود الاندلسية السابقة، فقد ساهمت عدة عوامل فيما وصلت إليه قصور الحمراء من تطور معماري وزخرفي، ولعل من أبرزها تجمع عدد كبير من فناني الأندلس فيها، كما أفادت من كل المدارس الفنية الإسلامية والمسيحية، خاصةً في زمن محمد الخامس الذي بنى علاقات متميزة مع ملوك الأسبان شكلت الفنون المعمارية والزخرفية أهم مرتكزاتها[2] .

ونلاحظ في الحمراء خلال القرنين (14-15م)، بأنه لم تعد هناك محاولات بسيطة كالتي نقع على بعضها في القرنين (11-12م) في العهد الأموي وعهد الطوائف، وإنما غدا فن الزخرفة في الحمراء مدرسة لها خصائصها المميزة وطابعها البارز، إذ إن الصناع الذين ورثوا أسلافهم وسائل التعبير الأساسية قد أصبحوا أساتذة في هذا المضمار، بعد أن أكملوا الطريق التي بدأها السابقون وأوصلوا فن الزخرفة في القصور إلى ذروة الإبداع، فعند إستعراضنا للتصميم الزخرفي في العهد الأموي وعهد الطوائف، نلاحظ الإنطلاقة الأولى لتكوين الشخصية الفنية الأندلسية باستخدام أساليب متعددة منها محلية وخارجية (أموية وبيزنطية)، أما المرابطون والموحدون فقد عزموا على تنقية الزخرفة الأندلسية مما تسلل إليها من التقاليد المسيحية الوافدة، فيما إستخدم النصريون كل الأساليب

(1): المرجع السابق، ص1.

(2): بينسون، أميرة وآخرون: قصر الحمراء (فلم وثائقي)، مرجع سابق.

الفنية ومضامينها والتاريخ والأسطورة، في تقديم نموذج من الصيغة الفنية المتفردة التي جعلت الفن الزخرفي الأندلسي يتسم بالتعقيد والتنوع[1].

ومما تجدر الاشارة اليه إن العناصر الزخرفية التي غدت متممة ومتلاحمة مع العناصر المعمارية والبيئة الطبيعية المحيطة بالحمراء، أسهمت في تكوين المظهر العام للقصور كما أضفت عليها الكثير من الجمال الفني، إذ تتألف هذه الزخارف من عنصرين رئيسيين **أولهما عنصر** الخزف (الزليج) أو الفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجذابة التي تؤلف عند رصفها لوحات ذات أشكال هندسية، فقد إستخدمت لتغطية وزارات الجدران في الأروقة والقاعات والدعائم الجدارية بإرتفاع متران تقريباً، وتنتهي في أعلاها بشريط يمثل الشرافات المسننة كعنصر زخرفي، بينما تكمل الزخارف الجصية وهي **العنصر الثاني** في الزخرفة تغطية بقية الجدران والعقود الى السقف، ويشبه الجص المستخدم في الزخارف الرخام بمظهره الثقيل ولونه العاجي[*] وقد يغشى بالذهب أحياناً[2].

---

(1): دودز، جيريلين: فنون الأندلس، مرجع سابق، ص881-882.

(*): يقول المستشرق (غوستاف لوبون) في كتابه (حضارة العرب) ص296: "يرى الزائرون لقصور الحمراء زوايا تلك الزخارف ووسطها الأملس المصقول، فيظنون إن من المستحيل أن تكون منقوشة على الجص، ولم أرَ أنها من الجص إلا بعد إن حلل لي احد أعضاء المجمع العلمي (مسيو فرديل) قطعة صغيرة منها...، فالجص الممزوج بقليل من المواد العضوية هو إذن ما صنعت منه جميع نقوش الحمراء، ولا نستطيع سوى الاعتراف بإتقان صنع ذلك الجص الذي قاوم تقلبات الجو سبعمائة سنة من غير إن يفسد، ولا اعتقد إن مهندساً أوربياً في الوقت الحاضر يمكنه صنع نوع من الجص يستطيع أن يدوم مثل هذا الزمن الطويل بلا عطب... وهذا ما نلمسه في الأجزاء التي رممها الأسبان حديثاً، إذ تضررت تلك الأجزاء المرممة بعد مدة وجيزة".

(2): فروخ، مصطفى: بلاد المجد المفقود، مرجع سابق، ص113.

وتعود أهمية قصور الحمراء إلى طريقة توزيع التصاميم الزخرفية على جدرانها وسقوفها، إذ وزعت الزخارف توزيعاً مدروساً في إطارات وأشرطة وأفاريز وحشوات، لتبدو متماسكة غير مبعثرة ولتكون وحدة زخرفية ذات كيان [1]، وفضلاًعن الزخارف يمكن أن نضيف ألواناً لا حصر لها من النقوش الدقيقة تمتد على طول الأفاريز كحواشي للعقود والشمسيات والحنيات أو الطيات الهندسية، إذ تم تنفيذ هذه النقوش بأسلوب لا يشبه الأسلوب المستخدم في بقية الزخارف، حتى إن العيون ذات التجربة المحدودة والخبرة القليلة، يمكن أن تتصورها رسوماً من الأرابسك، لدقتها وكثافتها والمهارة التي نفذت بها، إذ تبعث في متأملها متعةً حسية فريدة. كما تميزت زخارف الحمراء كذلك بصفاتها المجردة وخضوعها الكلي لغاياتها الزخرفية المحض دون الامتزاج بغايات أخرى، عبر تحويل الحجارة الصلبة إلى كساء من الزينة المعمارية المتناسبة مع الصفة المحددة لكل جدار أو سقف، إذ تحيط الزخارف بكل العناصر المعمارية للقصور بغض النظر عن الأهمية الوظيفية لأي منها وبنفس الدرجة من الإتقان، فالإنسجام المعماري الزخرفي تاماً، تكاد أن تنفرد به قصور الحمراء عن سواها[2].

كما غطت الزخارف المتنوعة كل السقوف والجدران، بأستخدام كل التقنيات المعروفة آنذاك وبأساليب متطورة في تنفيذ التصميمات الزخرفية، فتبدو الجدران المزخرفة من بعيد كأنها غطيت بالسجاد، أو بساط حيك بدقة فائقة قبل أن يعلق، وقد عمد الفنانون من أجل التأثير الجمالي، الى إكساء الجدران الداخلية بزخارف موزعة من أسفلها إلى أعلاها، هذه الزخارف نتاج لفن قرطبي مطور أثراه الموحدون

(1): الألفي، أبو صالح: الفن الإسلامي، أصوله، فلسفته، مدارسه، مرجع سابق، ص217.
(2): نخبة مهندسون إسبان: بيان الحمراء، مرجع سابق، ص38.

وبعض الفنون المجلوبة من الشرق، دون إغفال التأثيرات التي طرأت عليه مع تقادم الزمن، كما إن الشكل الزخرفي الواحد لا يتكرر مرتين وهذا ما يكسر أي شعور بالملل، فالمقصورات والأقواس والأعمدة تتخذ أشكالاً زخرفية متنوعة من مكان لآخر[1].

أما أساس الفلسفة الجمالية لزخارف الحمراء فهو الصغر والنعومة، ولهذا فان الرمز الذي تجمل فيه مقاييس الجمال الغرناطية هي قصور الحمراء، فهذه القصور ليست فيها عظمة مسجد قرطبة الهائل المنيف، ولا فخامة قصور إشبيلية الانيقة، ولكن جمالها ينحصر في صغر ودقة وأحكام تصاميمها الزخرفية التي تكاد تخلو من الفضاء[2]، كما تمثلت في زخارف الحمراء كل أنواع العناصر الزخرفية في صورة كثيفة لا نشاهدها إلا في قصر الجعفرية في عهد الطوائف ،إذ تآلفت الزخارف النباتية والهندسية والمعمارية والكتابية لأنجاز تصاميم زخرفية متميزة أسهمت في تبؤ الحمراء المكانة الأولى في ميدان الزخارف المعمارية الإسلامية، من خلال ما بلغته زخارفها من ذروة في الدقة والتعبير الجمالي[3]، إذ تفصح زخارفها عن روح الزخرفة الإسلامية القائمة على مقدرة الفنان المزخرف المسلم، على صياغة أشكال مجردة جميلة تحمل دلالات ومعاني روحية تحل محل النص الفكري المقروء إستناداً إلى إصول العقيدة الإسلامية، فقد نشأت الزخرفة الإسلامية من صلب بيئة العرب ونزوة خيالهم وطريقة تفكيرهم وإسلوب

(1): كولان، س. ج: الاندلس، مرجع سابق، ص172.

(2): لوركا، فيدريكو غرثيا: الأعمال الكاملة، ج1، ت: محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص11.

(3): عاشور، سعيد عبد الفتاح: تاريخ الحضارة الإسلامية العربية، ط2، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1986، ص223.

عيشهم وتأثرت بعقيدتهم الدينية ولغتهم النثرية والشعرية، وقد إنعكس ذلك على الأشكال والعناصر الزخرفية فنراها تتداخل تارة وتتعانق في أخرى، ويطغى الشكل منها على الشكل الآخر ثم يستقل عنه ويبقى الشكل الثاني تابعاً له، بعد أن كان رفيقاً له ملازماً ملتزماً به. كما جسدت زخارف الحمراء ترابط الأشكال النباتية بالهندسية والكتابية، إذ يتطبع كل عنصر مع العناصر الزخرفية الأخرى، فالعناصر النباتية قائمة بذاتها أحياناً في إطار هندسي، وكذلك الكتابية فهي مصاغة أحياناً في الشكل الهندسي نفسه بأسلوب هندسي، في حين ترى العكس الشكل الهندسي تغمره الأشكال النباتية أو الكتابية ولكنه قائم بذاته واضح المعالم، ثم ترى خطوطه أحياناً أخرى مندمجة في الزخرفة النباتية أو الكتابية وكأنها جزء منها.

أما الخامات التي نفذت عليها زخارف الحمراء فكان أساسها الجص المنقوش بآلة حديدية والمسمى (نقش الحديدة)، إذ حل الجص مكان الحجر المصقول في العهد الأموي في الغرف الداخلية وعلى جدران الأبهاء، وإتقننت صناعته كي لا يتأثر بالتقلبات الهوائية والحرارية[1]، فالجص بألوانه المتعددة وأمتداده على أوجه الجدران وإضطرابه كالزبد على سقوف قباب القاعات المقرنصة وميله السريع الى التجمد والتبلور، يعبر لنا في زخارف الحمراء عن ذاتية كيانه، فهنا يظهر أكثر جلاءً من أي مكان أو زمان آخر، إذ يبدو محتداً صافياً بلا إمتزاج في تطابق تام وتلقائي مع طبيعتة، فقد أضفى على زخارفها المخرمة والبارزة والغائرة والمرسومة نضارةً فريدةً لم ينل من ألقها توالي القرون. كما تضمنت تصاميم الحشوات الجصية والمبينة في الشكل (56) صفحة (251)،

(1): فرحات، يوسف شكري: غرناطة في ظل بني الأحمر، مرجع سابق، ص154.

مفردات زخرفية نباتية ذات أوراق منقسمة إلى وريقات أصغر كما عرف في زخارف المرابطين، وأخرى ناعمة مأخوذة من زخارف الموحدين، مختلطة برسوم هندسية مركبة ونقوش بالخط الكوفي وخط الثلث، ففي الحمراء ثروة هائلة من المفردات الزخرفية، بيد إن قلة عدد النقوش البارزة والترتيب المنسق على الجدران وداخل الحشوات يتحاشى أي إحساس بتزاحم زخارفها بشكل يخل بتنسيقها فالكل يبدو متناسق[1]، ومما زاد تلك الزخارف تألقاً، ظهورها بعدة ألوان خاصةً الأبيض والأزرق والأحمر والذهبي، حتى أصبحت الزخارف الملونة السمة المميزة لفن الحمراء الزخرفي[2].

أما إستعمال الحجر فقد أصبح محدوداً وأستعيض عنه بالفخار المزجج المزين بزخارف ملونة، إذ غطى وزرات الجدران والأروقة والصالات كما مبين في الشكل (57) صفحة (251)، كما أضيف خشب الأرز الذي أُستحضر من جبال الأطلس في المغرب إلى مواد التزيين، إذ إستخدم في زخرفة السقوف والطنف والمظلات وتزيين الأجزاء المرتفعة في واجهات الأفنية[3].

كما إتسم التصميم الزخرفي في الحمراء بالتسطيح، إذ تظهر الأشكال وكأنها في مستوى واحد على الرغم من أن أشكال الزخارف المحفورة على الجص تبدو بارزةً من خلال الحزوز التي تحد من رؤية تفاصيلها. فمن الناحية التعبيرية الجمالية إتبع فنانو الحمراء طريقتين: الأولى تداخل الأشكال الزخرفية

---

(1): كولان، ج. س: الأندلس، مرجع سابق، ص174.

(2): ديماند، م. س: الفنون الإسلامية، ت: أحمد محمد عيسى، دار المعارف بمصر، 1958، ص114

(3): مارسيه، جورج: الفن الإسلامي، ت: عفيف بهنسي، وزارة الثقافة، دمشق، 1968، ص220-222.

وتشابكها، وثانيها تناوبها وتجددها، إذ تعبر الأولى عن أشكال متشابهة متكررة متداخلة فلا ينتهي العنصر منها قبل أن يبدأ من جديد، وفي الثانية يتم التعبير عن أشكال متنوعة مختلفة العناصر الزخرفية تتكرر بالتناوب والتجديد.

ومن مزايا التصميم الزخرفي للحمراء أن لاعلاقة له بصانعه بالمعنى الذاتي أو العاطفي المزاجي لذا فقد غابت أسماء فنية مهمة في تاريخ هذا الفن، إذ لم نعرف من إستقدم سادة الحمراء من فنانين ومعماريين ومهندسين قاموا بإبداع هذا الصرح المعجز، مرددين في أنحائه شعار بني نصر (ولا غالب إلا الله) لمئات المرات ذلك النداء الموجه إلى الخلود الإلهي، إذ يبعث تدفقاً حيوياً متواصلاً في نفوس زائري القصور لا تعرف كيف توائمت ظروفه وإشتغالاته[1].

1- العناصر الزخرفية الهندسية:

حظيت الزخرفة الهندسية في الحمراء بلواء الغلبة بالمقارنة مع الزخرفتين النباتية والكتابية وفوق ذلك فهاتان الأخيرتان تخدمانها، ومن أهم إبداعات الزخرفة النصرية الهندسية هي الإطباق النجمية المتعددة الاشكال ذات (12-16-32) طرفاً أو أكثر، والمحاطة بأطباق نجمية أخرى أصغر حجماً كما في الشكل(58- أ) صفحة (252)، وهذا النمط الزخرفي لم يعرف من قبل، إذ إستخدم في وزرات الجدران المغطاة بطبقة من الخزف أو الرخام وكذلك في الزخارف الجصية، وكثر إستخدام الزخارف الهندسية في بلاطات الخزف بسبب ما تقدمه من تسهيلات عند تصميم الوحدات الزخرفية المكررة في البلاطات المقطعة، في مقابل قلة إستخدامها على الألواح المنحوتة الجصية[2]. كما

(1): الشبكة المعلوماتية الدولية: الموقع .http://www.vabev routh.com

(2): مالدناندو، باسيليو بابون: الفن في الأندلس، الزخرفة الهندسية، مرجع سابق، ص335.

إستعملت في زخارف الحمراء الهندسية تكعيبات جصية كالتي نراها في المآذن المشيدة في عهد الموحدين على هيئة نماذج مخرمة تشبه (الدانتيل)[1] كما في الشكل(58- ب) صفحة (252).

وتنتشر في الحمراء الزخارف الهندسية ذات الخطوط الشبكية (الأرابسك) في قاعة بني سراج وقاعة الأختين وفي سقف قاعة العرش وعلى جدرانها [2]، المجسدة لإبداعات الفنان الغرناطي من خلال إتباعه نظاماً رياضياً دقيقاً، يوائم بين الألوان والفضاءات على الأحجار المنحوتة، هذا التنويع المنسجم والدقيق يقوم على ركنين أساسيين في لغة الفن التشكيلي هما (الخيط والرمي)[*]. فإذا ما تأملنا بعمق زخارف الحمراء رأينا كيف زاوج المصمم بين الخيط والرمي على نحو بارع مبتكراً طرقاً جديدة في تنفيذ التصاميم الزخرفية، إعتماداً على إلغاء البعد الثالث في المنظور والإكتفاء ببعدي الطول والعرض التي تشكل أبرز خصائص الفن الإسلامي[3].

كما تنوعت العناصر الزخرفية المعمارية الهندسية في الحمراء فشملت ففي الأقواس تميزت الحمراء بالأقواس المقرنصة كما في الشكل (59) صفحة (252)، أما تيجان الأعمدة فقد شهدت تطوراً كبيراً، إذ ظهرت منها الأشكال المكعبة

(1): الصقر، أياد: الفنون الاسلامية، مرجع سابق، ص256.

(2): فرحات يوسف شكري: غرناطة في ظل بني الأحمر، مرجع سابق، ص164.

(*) خيط: نهج زخرفي يتبع التخطيط القائم على القواعد الهندسية من خطوط مستقيمة وزوايا حادة، أما الرمي: فهو نهج يتبع التخطيط القائم على الخطوط المقوسة او المنحنية. للإستزادة ينظر: الصائغ، سمير: الفن الاسلامي، ط1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1988، ص227.

(3): المرجع نفسه، ص2.

والمخروطية ذات الزخارف شديدة البروز وأكثرها نباتي فيما حملت الأعمدة أكثر من تاج، كما ظهرت الحلقات الفاصلة بين العمود والتاج وأحياناً يكون هناك الانتفاخ الجصي البسيط أو المسنن أو المزخرف بديلاً عن هذه الحلقات[1]، ونرى على التيجان أشكال زخرفية جديدة شكلت طابعاً مميزاً لها كالمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر المتداخلة مع الزخارف الكتابية، في حين ظهرت على الأعمدة زخارف محفورة بشكل اسطوانات متراكبة وضعت تحت التاج والتي تعد من خصائص الحمراء الزخرفية[2] كما في الشكل (60) صفحة (252).

أما زخارف السقوف الخشبية فقد إستخدمت فيها أساليب فنية متنوعة وألواناً مختلفة ومنها التذهيب، كما عمد فنانو الحمراء الى تطعيم الخشب بالعاج والذهب، فيما غطيت الأبواب الخشبية بزخارف نحاسية ذات أشكال زخرفية هندسية متنوعة[3]. ومن الجدير بالذكر أن مزخرفو الحمراء قد منحوا الأهتمام بتنوع الزخارف الهندسية، الاولوية قياسا الى ما شهدته العهود الأندلسية السابقة التي سادت فيها الزخارف النباتية، إذ يمكن عن طريق الخطوط المتشابكة التي يشكل المربع الوحدة الهندسية الأساسية فيها، إنشاء خطوط مستقيمة ومائلة ومنحنية ومتوازية ومتناسقة الألوان مع أرضية التصاميم، ومن خلال هذه الخطوط ترسم نماذج هندسية متنوعة على الشبكة الناتجة لتظهر المعالجات في التصميم النهائي بأشكال متظافرة من خلال ثلاثة أو أربعة أو ستة شرائط ملونة

(1): فرحات يوسف شكري: غرناطة في ظل بني الأحمر، مرجع سابق، ص157-159.

(2): بن نايف، وجدان بن علي: الأمويون - العباسيون- الأندلسيون، مرجع سابق، ص203.

(3): فرحات، يوسف شكري: مرجع سابق، ص156.

ذات هيئة مجسدة، ويعطي التحكم في عرض الشرائط المضفورة مزيداً من التنويعات من هذه التصاميم، كما يمكن بطريقة الخطوط المتشابكة الحصول على وحدات زخرفية متوالدة إعتماداً على قدرة الفنان على إشتقاق التكوينات وتلوينها، من خلال مبدأين عامين: **الأول** هو تقاطع الخطوط بميل متعادل بخطوط أفقية وخطوط عمودية على كل مربع، **والثاني** تقاطع الخطوط المائلة على كل مربع متعاقب فقط، إذ يمكن الحصول من هذين النظامين على عدد لا نهائي من النماذج، فضلاً عن القدرة على تغيير أشكال التصاميم من خلال تغيير ألوان الأرضية أو الخطوط السطحية، كما يمكن تنويع التصاميم من خلال تغيير هيأتها أو مظهرها بإلحاق سلاسل مختلفة بها، أو من خلال كتل تبرز من أرضيتها الخلفية.

لقد مثلت المقرنصات والشرافات أبرز تصاميم أشكال الزخارف الهندسية في قصور الحمراء تطوراً لذا سيتناولهما المؤلف بالتفصيل.

1. المقرنصات:

بلغت أقصى درجات تطورها في الحمراء وأستخدمت على نطاق واسع في تزيين القباب والسقوف من الداخل إلى جانب إطارات الأبواب والنوافذ وزوايا المداخل وبواطن العقود[1]، واكتسبت هذه التكوينات الإنشائية الزخرفية قيماً جمالية غير مسبوقة من خلال إمتزاج ألوانها بالأضواء المتسربة من الزجاج الملون

(1): مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص94.

لنوافذ القاعات[1]. كما تميزت المقرنصات في قصور الحمراء بتنوع أشكالها ومواقعها وأساليب تنفيذها ومن أهم صورها:

* المقرنص الشبيه بالعقد المخمس المدبب.
* المقرنصات المدببة.
* المقرنصات الكبيرة أو المدببة لغرض هيكلي.
* المقرنصات المركبة بإستخدام أكثر من طريقة رسم.
* المقرنص المخروطي.

وأهم ما يميز المقرنصات هو إمكانية تحويل تجاويفها الكروية إلى مواشير قائمة ذات وجوه مقعرة، أما الأسس البنائية للصياغات التشكيلية للعنصر المقرنص فتتحدد بالاتي:

1. إرتباط النظام الإنشائي للمقرنص بالنسبةالذهبية.
2. الاستناد لقانون التماثل.
3. للتكرار دورة في تكوين وحدة العلاقات للمقرنص.
4. كما أن هناك علاقة بين الشكل والفضاء في تكوين هيئة المقرنص الخارجية.
5. تمثل علاقة الجزء بالكل في بنية المقرنص.
6. هناك تنوع واسع في صياغة مجاميع المقرنصات الزخرفية الاندلسية في قصور الحمراء، إذ يستند تنوع أشكال العناصر المقرنصة، الى تعدد أنواع

(1): المالكي، قبيلة فارس: تاريخ العمارة عبر العصور، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، الأردن، 2007، ص190.

الخطوط التي تتشكل منها سواء كانت مستقيمة أم منحنية وما يتفرع عنهما من خطوط ثانوية. ومن أهم ألوان المقرنصات في قصور الحمراء: الأسود والأحمر والأخضر والذهبي والأزرق، ويعد الأخير أكثر الألوان إستخداماً، إذ يستخرج اللون الأزرق من حجر اللازورد المجلوب من أفغانستان ويعادل الذهب في قيمته.

أما الملمس في المقرنصات فمتنوع، فقد يبدو سطح البعض منها مصمتا ناعماً في حين تكتسب المزخرفة الأوجه منها ملمساً متنوعاً، كما تتصف التكوينات المقرنصة المتجمعة بالتنوع في قيمتها الضوئية، وهذا ما يمنحها شكلاً مجسماً يتولد من تداخل مواضع الضوء والظل، فضلاً عن الألوان المتعددة التي زينت بها إذ تتمازج الوانها مع ضوء الشمس المتسرب من نوافذ السقوف والقباب المزينة بالزجاج الملون، ويتناغم مع حركة الشمس خلال ساعات النهار وشدة الإضاءة الطبيعية بحسب الفصول، ويتكرر ذلك ليلاً على ضوء القناديل والمشكاوات، فمراعاة زاوية الضوء ماثلة في العمارة النصرية، فتبدو بفعله خلايا المقرنصات كأنها تتحرك بشكل إهتزازي متماوج وتبرق بألوان متغيرة بين حين وآخر، إذ يعمل الضوء المصفى المتسلل من النوافذ على بعث الحياة في كتل المقرنصات الجامدة كما يفعل الماء في النبات، فمن المؤكد إن هندسة البناء تتغير وتصبح أقل ثباتًا تحت تأثير الضوء، فالوسط المنشوري للمقرنص يكسر الضوء ويحبسه، إذ تسقط الأضاءة الساطعة على الجدار المقابل للشمس بشكل متعاقب وبحسب حركة الشمس في السماء، وقد تكون بعض الأجزاء لامعة أو داكنة كلما غطت الغيوم الشمس، وهذا يعني إن العلاقة حيوية في الحمراء بين العمارة والزخرفة، فلا جمود ولا سكون بل لحظات مفعمة بالحياة المضطردة التغيير بين التفكك والألتئام الى درجة يصبح معها تحليل حجم المقرنصات وقياسها

مستحيلاً، فقد إستطاع فنانو الحمراء عبر تنوع آليات تنفيذ مقرنصاتهم المبتكرة المزج بين الفن والهندسة والرياضيات، لتبلغ أوج تطورها هناك على صعيد الفن الأسلامي قاطبةً.

أما التوازن في المقرنصات فيتحقق من خلال التكرار المتماثل وغير المتماثل للعناصر في إنتظامها ضمن المساحة الأكبر، بانسيابية حركية متناغمة في التوظيف الشكلي والحجمي لكل عنصر مقرنص. ويتمثل التباين بالإختلاف الشكلي في الملمس والقيمة الضوئية المعتمدة على آلية التنفيذ سواء كان حفراً بارزاً أم مسطحاً أم غائراً، بين الوحدات المقرنصة داخل كل مستوى من مستويات التصميم المختلفة في المساحة والحجم، دون أن يحول ذلك من تحقيق الانسجام والتناسب في الصفات المظهرية، رغم التباين في المعالجة اللونية والموقع والفضاء المحيط بكل عنصر. فيما توزعت السيادة لكل الأشكال المقرنصة نظراً لتعدد أشكالها.

وعلى الرغم من تعدد عناصر المقرنصات في الشكل والحجم، إلا أنها تظهر تنوعاً يتسم بالوحدة، لترابط أشكالها وطابعها البنائي الموحد وإنتشارها على أرضية موحدة في الشكل والصفات المظهرية. كما تستمد مقرنصات الحمراء قيمتها الجمالية، من إختلاف صياغاتها بحسب الأجزاء المعمارية التي تزينها، إعتماداً على مبادئ جمالية هامة تتمثل في التدرج والتعارض والتطابق والتشابه، وهذا ما منحها الحركة والإثارة، إذ تكمن عبقرية الفنان الاندلسي في عهد بني نصر بحذلقتها ودقة ترابطها، حينما إستطاع أن يوظف هذا العنصر ويجعله جزءً من المنظومة الجمالية لقصور الحمراء، وتمكن أن يغنيها ويتفنن بها بما ينسجم مع المنهج التجريدي ومفهوم الفن الروحي البعيد عن الظاهر الملموس،

فالمقرنصات في الحمراء تظهر مدى التجانس بين الإنشاء والزخرفة، مما يدل على ولع الفنان المسلم بالأشكال الهندسية لتحقيق غايات زخرفية.

وتعتمد المقرنصات في أشكالها الزخرفية على قدرة الفنان على التلاعب بالمساحات المشغولة والمفرغة فيها فضلاً عن المهارة في تنفيذها، فالمقرنصات لا يمكن فهم أبعادها المساحية لعدم وجود نقطة محورية ترتكز عليها فهي تتحدى قدرة الفنانين المعاصرين، فتأملها يوحي بالإرهاق الذهني في تصور علاقة كل عنصر مقرنص بما يعلوه أو يجاوره من عناصر، وما يأتي تحته وما يصاحبه من تجويفات ودلايات وبراقع، ومن الصعوبة رسم مساقط أفقية ورأسية لمقرنصات الحمراء ذات التعقيد البالغ رغم التطور التكنولوجي ومرور ما يقارب السبعة قرون على إنشائها، فكيف بالفنان في عهد بني نصر الذي تصورها ونفذها في تلك الحقبة، إذ يكاد من المستحيل تصميمها وتنفيذها بدون رسوم تفصيلية، ذلك لأن بنية التكوينات المقرنصة متألفة من عدد كبير ومتنوع من الحنايا المقببة التي يتدلى بعضها فوق بعض بشكل طبقات مرصوفة ذات صفوف متناوبة في أشكالها، إستناداً الى حسابات رياضية هندسية دقيقة يبدو فيها واضحاً جمال التوزيع وتعادل النسب.

ويتحقق الجانب الجمالي في المقرنصات من خلال تنوعها الشكلي عبر مستويات التصميمات المقرنصة من حيث الأسطح البارزة والغائرة والمسطحة من جهة وحجم الوحدات داخل المساحة الكلية، فضلاً عن تحقيقها جانباً وظيفياً من خلال إنتقالها من مستوى مساحي إلى آخر، عبر تغيير الهيئة الشكلية للمقرنص وفق متطلبات المساحة، وكذلك إمتصاصها للترددات الصوتية في القاعات والأروقة، ومساهمتها في حمل ثقل البناء القائم عليها.

وللمقرنصات وجود حسي غير مدرك، يتطلب فك رموزها وإشاراتها التفكير والتأمل والمزاوجة بين الإشارة والخزين المعرفي للمتلقي، فهي محاولة للاستدراج العقلي والحسي باتجاه السمو والامتداد اللانهائي، الذي سرعان ما يتحول إلى شعور طاغٍ بالجمال، يشد نظر المتلقي إلى زخارف جدران وسقوف القصور المتناغمة والمتكاملة مع بنيتها المعمارية.

2. الشرافات:

عند دراسة التصميم الزخرفي لشرافات الحمراء نرى إنها ذات تنظيم زخرفي خطي، إذ تتجاور وحداتها بشكل منتظم، كما تتابع أشكالها المتماثلة في الحجم والشكل واللون.أما أشكالها فمتنوعة، ففيها المتدرجة المتصاغرة صعوداً إلى الأعلى بشكل هرمي مزخرف كما في الشرافات الجصية، أو تكون مصمتة (خالية من الزخارف) كتلك الشرافات المرسومة على الزليج (البلاط المزجج) المتدرجة الجوانب، الأكثر تنوعاً في أشكالها وألوانها من تلك المنفذة بالجص، أما الشرافات المعمارية المتوجة لأسوار قصور الحمراء فمشيدة من الحجر وتأخذ أشكالاً متعددة، كالشرافات الهرمية والشرافات المكعبة المتوجة.

وتتنوع الخطوط في أشكال الشرافات وزخارفها بين المستقيمة والمنحنية، كما تبدو الشرافات المعمارية للأبراج والأسوار الخارجية باللون الأحمر تبعاً للون الملاط الذي طليت به، فيما تتراوح ألوان الشرفات الزخرفية في الجدران الداخلية للقصور والقاعات بين اللون الأزرق والأسود والذهبي والأبيض. أما ملمس سطح الشرافات فيتميز بالتنوع بحسب الخامة التي تتألف منها، إذ تبدو الشرافات المعمارية الخارجية بملمس خشن وكذلك الشرفات الجصية الداخلية، في حين تتسم شرافات الزليج بملمس ناعم يعكس طبيعة البلاط المزجج الذي

رسمت عليه. أما الفضاء في الشرافات المعمارية فهو مفتوح على العكس من الشرافات الداخلية ذات الفضاءات المغلقة، كما يمكن ملاحظة تفاصيل الأرضية الخلفية للشرافات لأنها أقل كثافةً في مفرداتها الزخرفية من أنواع الزخارف الأخرى في الحمراء.

وتأخذ الشرافات إتجاهاً أفقياً دائماً في إنتظامها الخطي في حين تكون ذات أشكال منتصبة إلى الأعلى، كما تكتسب الشرافات المعمارية قيماً ضوئية عالية تبعاً للفضاء الخارجي المحيط بها ولون خامتها الأحمر، بينما نرى الشرافات الداخلية متباينة في القيمة الضوئية إذ تبدو الشرافات الجصية المذهبة ذات قيمة ضوئية عالية وكذلك زخارف الزليج البيضاء قياساً إلى تلك الملونة بالأزرق ذو القيمة المتوسطة والأسود الأقل قيمةً ضوئية، كما شغلت الشرافات الداخلية على الأغلب أشرطة مستطيلة على طول الجدار مكونةً حداً فاصلاً بين زخارف الزليج في وزرات الجدران وفضاءات الزخارف الجصية التي تعلوها.

أما التباين فيتجسد بين شكل الشرافة والفضاء المحيط بها، وكذلك بين حجم الحطات (التدرجات الجانبية) للشرافة ذاتها، إذ يبدو عليها الانسجام والتنوع الشكلي والتناسب في أشكال حطات الشرافة الواحدة المستند بدوره إلى نسب رياضية وهندسية.

وتتمثل الوحدة في زخارف الشرافات من خلال كونها تعد سلسلة متجاورة من الأشكال المتماثلة في الشكل واللون ضمن التصميم الواحد المتناسق والمتماثل والمتناظر، مما يمنح الواجهات والجدران مشهداً جميلاً في إتساق المشهد بعيداً عن التنافر والتشويه، الى جانب التوازن الذي يمنحها الاستقرار والناتج من التكرار المتناوب وإسلوب التوزيع الأفقي للشرافات، فضلاً عن التكرار المتدرج (المتزايد والمتناقص) لحطات الشرافة من الأعلى والأسفل

وبالعكس، إذ تولد عن التكرار مفردات زخرفية متتابعة ومتطابقة ومتناسبة في أشكالها وأحجامها وملامسها تستند إلى قواعد مستقرة، في حين يتحقق الأيقاع في بروز الشرافات عن الجدران كوحدات (شكل) وفترات (فضاءات) فضلاً عن إشغال أبدانها وقواعدها بعناصر زخرفية متنوعة.

أما الشرافات المعمارية في أسوار الحمراء فلها السيادة على الجدران الخارجية المجردة من الزخارف من خلال كسر خط الأفق الرتيب في أعلى البنايات وإكسابها حالة بصرية خاصة، عبر تكراراها الزخرفي الديناميكي الذي أسهم في تهشيم بساطة خط الأفق الأعلى ووضوحه، فمنح كتلة الجدار الضخمة حالة من الخفة والدقة جعلها تتجزأ نحو الأعلى مندمجة مع الفضاء الخارجي ومدغمة معه. وفضلاًعن قيمة الشرافات المعمارية الجمالية فأنها ذات أهمية وظيفية لأنها تشكل متاريس يحتمي بها المدافعون لتحميهم من السهام كما تسهل عليهم الرمي من خلفها.

أما في الجدران الداخلية للحمراء، فنرى الشرافات الخزفية والجصية تستخدم في تزيين القاعات والأبهاء، كما نراها في أعلى جدران القصور الداخلية في بهو الأسود وواجهات الأبنية المطلة على بركة بهو الريحان، في حين زينت الشرافات الأخرى من النوع الهرمي والمؤلفة من خمسة حطات نوافذ القصور التي تفنن المعمار النصري في جعلها داخل حنايا تشبه المحاريب وأحياناً نوافذ داخل حنايا مصمتة، مزينة بالشرافات المشغولة بالجص العضوي المصقول المتعدد الألوان والملمس والشبيه بالرخام في صلابته.

وإجمالاً فقد تميزت تصاميم الزخارف الهندسية في قصور الحمراء بالآتي:

1- شكل النوع المركزي والشعاعي أساساً للتنظيم الزخرفي الهندسي، كما

نشأت بين الأشكال الهندسية الكثيفة في التصاميم علاقات التجاور والتماس والتراكب الجزئي والتداخل في اللون والشكل وكذلك التتابع الحجمي، أما التماثل في المفردات فكان متنوعاً ذا تناظر شعاعي أو جانبي.

2- كانت السيادة للأشكال المركزية المتكونة بفعل حركة الخطوط المستقيمة في مختلف إتجاهات التصاميم، والمزينة إلى جانب الأشكال الأخرى باللون الأحمر والأزرق والأسود والأبيض والأخضر والذهبي، كما أعتمد المزخرف على النسبة الذهبية في التقسيم الكلي للمساحات الزخرفية المستطيلة والمربعة والدائرية ذات الدلالات الجمالية.

3- تميز ملمس سطوح الأشكال الزخرفية غالباً بملمس ناعم إذ رسمت على البلاط المزجج الذي شكلّ الخامة الرئيسة للزخارف الهندسية المرسومة على وزرات الجدران الداخلية، أما الزخارف الهندسية النجمية في سقف قاعة العرش وكذلك الشرافات الجصية فكانت ذات ملمس متنوع، كما تعددت آليات تنفيذ الزخارف الهندسية بين الرسم والحفر البارز والغائر والتخريم، وقد ساهم التباين في المعالجات اللونية والملمس إلى إضفاء مسحة جمالية على التكوينات الهندسية.

4- إتخذت فضاءات التصاميم الهندسية المغلقة إتجاهاً موحداً رغم تعدد إتجاهات الأشكال الهندسية الثانوية فيها، التي سعى المصمم من خلالها إلى ملء الفضاء بالعناصر وإشغاله بالأشكال الهندسية المتنوعة لاغنائه زخرفياً ولتحقيق أهداف جمالية.

5- إتسمت المفردات الهندسية بالتماسك والوحدة ضمن بُنى زخرفية متنوعة في إطار الوحدة الشاملة للتصميم، فيما كان الإنسجام من أبرز خصائصها

العامة، كما تحقق التوازن في التصاميم الزخرفية من خلال إعتماد المصمم على التكرار الشعاعي أوالمتناوب وكذلك المعالجات اللونية المتناغمة، التي حققت الإيقاع في بنية التكوينات فضلاً عن التناسب في الأشكال والكتل والألوان.

6- إقترنت الزخارف الهندسية في الحمراء بزخارف كتابية ونباتية ضمن التصاميم الهندسية، شغلت مساحات مربعة أو مستطيلة أو داخل جامات أو إتخذت شكل العقود والتيجان التي نقشت عليها ونتج عن هذا المزج تشكيلات زخرفية توصل إليها الفنان الغرناطي لأول مرة.

7- إستخدام طريقة الخطوط المتشابكة التي يشكل المربع الوحدة الهندسية الأساسية فيها، لإنشاء خطوط متعددة الأشكال والألوان ليتوالد منها عدد لامتناهي من الأشكال الزخرفية الهندسية.

8- تضم الأشكال الهندسية في طياتها دلالات جمالية، ومن الصعوبة إدراك جميع معانيها مما يجعلها قابلة للتأويلات، ومنها المقرنصات التي إزدانت بها كل العناصر المعمارية في الحمراء، إذ تحولت إلى عناصر زخرفية متخذةً أشكال خلايا النحل على الجدران والأعمدة والأقواس، فيما تظهر كالزبد في القباب الداخلية لقاعة الأختين وقاعة بني سراج، فقد جمع فيها المزخرف النصري بين العلم والفن والهندسة عبر حبكة جمالية متقنة.

9- إمتازت جميع أنواع الزخارف الهندسية المنفذة على الزليج أو الخشب أو الجص بكونها ثنائية الأبعاد حتى المحفور منها، بإستثناء المقرنصات والشرافات المعمارية الخارجية الثلاثية الأبعاد والمزدوجة الأهداف الوظيفية والجمالية، فيما أقدم مزخرفو الحمراء على نقش الشرافات الزخرفية الملونة

ثنائية الأبعاد على البلاط المزجج لجدران القصور الداخلية بشكل أفاريز طولية تفصل بين زخارف الجص والزليج.

10- التطورات التي طرأت على الزخارف الهندسية في الحمراء كانت حصيلة لما سبقها من عهود أندلسية فضلاً عن تأثيرات الفن المدجن المعاصر لها، وكان أهم انجازاتها تطور تصاميم الأطباق النجمية إذ نرى أشكالاً متعددةً منها ضمن التصميم الواحد، تدل على تفنن المزخرفين في إستخدام الإنحناءات ضمن أجزاء من الدوائر يصعب تتبعها، نظراً للمهارة الفائقة التي نفذت بها.

11- مثلت زخارف قاعة العرش إبتكاراً زخرفياً عبر تجاوزها التكرار الروتيني السائد في الفن الزخرفي، وذلك بإستخدام ثمانية أشكال نجمية متباينة تتكرر بسياقات متعددة وفق أساليب متطورة.

12- تبرز تصاميم زخارف الحمراء الهندسية دقة النظام الرياضي الذي إستند إليه المزخرف إعتماداً على ركنيّ الخيط والرمي، إذ زاوج الفنان المسلم بينهما على نحو بارع من خلال أسلوب دقيق يستند الى مهارة فائقة في التصميم والتنفيذ.

13- ألقت النهضة العلمية في غرناطة بظلالها على تطور الفنون الزخرفية للقصور لاسيما في الهندسة والرياضيات، إذ تحولت التصاميم الزخرفية الهندسية البسيطة الى أخرى بالغة التعقيد تتجسد فيها كل معاني الفن الزخرفي الراقي ومنها أساليب الفن البصري، فقد سبق المزخرف المسلم في الحمراء الفنان (فيكتور فازاريللي) رائد مدرسة الفن البصري الحديث الى ذلك بقرون وإن إختلفت طرق المعالجة كما ورد في شكل (57).

14- إقتصرت ألوان النقوش الجصية في أعلى الجدران على الألوان الأساسية كالأزرق والأحمر والأصفر المحمر(الذهبي)، فيما ظهرت تصاميم زخارف الزليج المزججة الهندسية في وزرات الجدران في الأسفل بالألوان الثانوية كالأخضر والبرتقالي والبنفسجي، ففي الفن الإسلامي كقاعدة عامة كانت تستخدم الألوان الأساسية في الأجزاء العليا من الزخارف والثانوية في الأسفل تماشياً مع قوانين الطبيعة، إذ السماء الزرقاء في الأعلى والأشجار الخضراء على الأرض.

15- في تصاميم الزخارف الهندسية كان الاعتماد أولاً على بناء الشبكة الأساسية في ضوء الفضاء المتاح، ووفق تنوعات التكرار والإنسجام والتوازن في رسم المفردات والوحدات الزخرفية، بإستخدام عدة أنماط من البنيات وأهمها البنية الخطية والشعاعية والأنتشارية والمركزية.

16- تميزت الزخارف الهندسية بتكوينات متحررة من كل أشكال البعد المكاني الطبيعي في نزوعها نحو التجريد الخالص، بوصفها العنصر الزخرفي الرئيس الذي يغطي أغلب المساحات في التكوينات المعمارية للقصور لتحقيق نوع من الإيقاع الذي يبعث إحساساً بالإطلاق والإستمرارية.

17- قسم الفنان المسلم في قصور الحمراء الجدران إلى قطاعات هندسية متنوعة لتساعد على التشكيل الزخرفي بإستخدام المربعات والأشرطة والأفاريز الطولية والعرضية والمستطيلة أو المربعة أو داخل جامات، إذ نرى في العنصر المعماري الواحد أشكالاً جديدة ومتعددة من التصاميم الزخرفية.

18- كانت تصاميم الزخارف الهندسية هي الأكثر تطوراً في الحمراء دون

التقليل من أهمية مما لحق بالعناصر الزخرفية النباتية والكتابية من إبداعات، فقد إستطاع الفنانون النصريون التوصل الى منهجيات غاية في الدقة للوصول الى تكويناتهم الهندسية المعقدة، من خلال مخططات أساسية لانراها ولا حتى يمكننا تصورها، قدمت في نهاية المطاف معجماً زخرفياً بالغ الثراء تمثل في الوحدات المعينية الجصية المخرمة فضلاً عن الشرائط المتصلة والأطباق النجمية التي زينت السقوف والجدران، إذ تنتظم كل أجزاء التصميم الزخرفي الهندسي للأطباق النجمية ضمن وحدة هندسية قائمة على التوزيع المتكافئ للأشكال والألوان، وكذلك التكرار المتناظر والترابط الهندسي المحكم لمكوناتها، فيما تتدرج مفرداتها الزخرفية بمستويات متعددة، فالناظر ينتقل ببصره من الأجزاء الصغرى إلى الوحدة الكلية وبالعكس دون الإحساس بالتناقض في خصائصها الفنية رغم تعقيدها الظاهري، كما تبرز الأطباق النجمية تفاعل الصورة الزخرفية مع محددات المحيط الزخرفي الكلي، فضلاً عما تبديه تفاصيلها من تعدد للبنى المتكاملة ضمن الصورة الكلية للتصميم، فيما يشكل النظام أساس تكوينها من خلال العلاقات الهندسية المتناسقة بين مجموعة الأشكال المتكررة، لذا يبدو فضائها متسعاً إلى ما لا نهاية له من الأشكال ومحافظاً على نسق وترتيب وثبات ديناميكي مهما إمتد في جهاته الأربعة. ويعود اهتمام الفنان النصري بالأطباق النجمية لما لها من دلالات مهمة تصب في روح المعتقد الإسلامي، فضلاً عن جمال شكلها وقدرتها على إستقطاب البصر وتأثيرها عليه لسحبه بإتجاهات متلاحقة لتعقب إشعاعاتها التي تقود بإستمرار إلى أشكال متجاورة متوالدة لا نهائية. كما ترينا الأطباق النجمية في قصور الحمراء كيف تمكن المزخرف من الجمع بين أشكال هندسية متباينة بخيال

خصب، لتكوين أشكال زخرفية لا حصر لعددها وتنوعها، أخضعها لحدود الهندسة بينما إنطلق بها خيال الفنان إلى اللانهائية، فقد إبتدع المصمم الأندلسي تراكيب زخرفية نجمية أوصل عدد أطرافها إلى أكثر من (32) طرفاً وبأشكال نجمية متباينة ضمن التصميم الواحد، لم تعرف لها نظائر من قبل في الفن الأسلامي.

2- العناصر الزخرفية النباتية:

ومن العناصر المهمة في التصميم الزخرفي النصري، ما يعرف باسم (التوريق) لأعتماده على الأوراق والأزهار والذي كان رائجاً قبل هذا العهد، غير أنه عرف إزدهاراً منقطع النظير في الحمراء خلال القرنين (8هـ-14م)، إذ إنطلقت الأوراق والأزهار والثمارالكثيفة من قاعدة أساسها المربعات والمستطيلات والأشكال الأخرى كالمعين متعدد الزوايا(1).

كما تشكلت الزخارف النباتية في الحمراء، من شبكة دقيقة من العروق مؤلفة من سعفات مزدوجة مشتقة من الأكانتس الأملس أو المزين بالعروق، أو من سعفات متماثلة بسيطة تخرج من تكوينات كأسية (2)، ومن أهم المفردات الزخرفية النباتية الأخرى في الحمراء المراوح النخيلية الكاملة وأنصافها والوريدات والفروع والسيقان والتوريقات متعددة الفصوص التي تبدو مبسوطة أو منكمشة وأحياناً منثنية، كما نراها بأشكال مصبعة ومختمة أو ملساء(3).

---

(1): أودزلي، و.ج: الزخرفة عبر التاريخ، ت: بدر الرفاعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص8.

(2): مرسية، جورج: الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص225.

(3): الجمل، محمد عبد المنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص306.

وتتميز الخطوط المنحنية التي تتألف منها الزخارف النباتية، بتفرع بعضها من بعض بشكل تموجات تتبع شكل البناء، كما نلاحظ إن جميع تحولات الخطوط المنحنية الناشئة من أخرى مستقيمة تكون تدريجية مما يجعلها مقبولة ومتوافقة، في حين قسمت الفضاءات الزخرفية بواسطة خطوط عامة إلى عدة أقسام ملئت بالزخارف، وقسمت بدورها إلى مساحات أصغر لتشبع بزخارف أدق، هذه التقسيمات تتباين وتتوازن بكيفية تنم عن تمكن عالٍ، يظهر من خلال تفاصيلها الدقيقة فهي لا تتداخل إطلاقاً مع الهيئة العامة، إذ تجذبنا الخطوط الرئيسية للزخارف عند رؤيتها من على مسافة بعيدة وبالفحص والمعاينة عن قرب نرى تفاصيل أكثر دقةً، وفي هذا التوزيع إقتداء بالطبيعة إذ الفرع الرئيس يقسم ورقة العنب إلى مساحات متساوية، ثم تقسم هذه الأجزاء بدورها إلى مساحات أصغر ثم تقسم إلى أخرى أدق، وصولاً إلى الوحدة الأساسية التي يتألف منها البناء التكويني للورقة(1). كما تبدو خطوط الزخارف متناسبة إذ إمتلك مزخرفو الحمراء الموهبة الفنية التي تمكنهم من توافق الزخرفة تماماً مع السطح المزخرف، فقد ساعدت الحركة الحلزونية للأغصان وتفرعاتها على تغطية أية مساحة مهما إتسعت من خلال حركة البنية الزخرفية عبر العروق الملتوية بصورة لا متناهية لتغطية المساحة البصرية بأوراق نباتية وأزهار في وضع تبادلي بين وحدة زخرفية وأخرى مما جعل التصميم الزخرفي يتسم باللانهائية. كما نجد الأوراق تنساب من الفروع بشكل متناسق وتنمو من أصل واحد عبر فضاءات متناسبة مع المساحة الكلية للتصميم وفي ذلك إستلهام لقانون الطبيعة. فالمفردات النباتية الزخرفية في الحمراء ليس نتاجًا لفن تزويقي يقترب من تمثيل الأصل النباتي الطبيعي، بل هي أشكال خالصة تحيل

(1): المرجع نفسه، ص306.

ذهن المتلقي في إمتدادها اللانهائي إلى حالة التوالد الكوني الانشطارية ذات الحدسية المنسجمة مع مفردات المنهج الروحي الإسلامي سعياً وراء التوحد مع القيم العليا في التسامي والتصوف والزهد. وتتمثل في الحمراء أبرز خصائص الزخرفة الإسلامية، إذ تمتلئ المساحة الزخرفية بالمفردات النباتية المتنوعة بأشكالها الطرية من خلال إنسيابيتها وإمتدادها ودلالاتها الروحية، فليس هناك جزء في فضاء التصميم خالي من الحز أو الحفر أو النحت أو الشطف، فالإطار الخارجي للتصميم هو الحد الفاصل بينه وبين الفضاءات غير المزخرفة المحيطة به، أما إذا تحددت هذه الفضاءات بإطار التصميم ودخلت بين حدوده فأن الزخرفة تعمها وتملؤها.

وتبرز الزخارف النباتية الزهور الأوراق الملساء والأغصان المستمدة من عالم الطبيعة والمتأثرة بزخارف الفن المدجن، كما نلاحظ فيها إختفاء الغصن المركزي (المحوري) الذي يفرض نوعاً من النظام على الثنائيات المكونة من وحدتين نباتيتين كما كان عليه الحال في العهد الأموي الأندلسي (الفن القرطبي)، إذ بدأت الزخرفة في عهد بني الأحمر تتجه نحو ملء فضاءات الجدران بالموضوعات الزخرفية بعيداً عن الغصن المركزي، وبذلك أصبحت المفردات الزخرفية الأخرى أكثر تعبيراً عن نفسها، وتعني كذلك أن الفنان المسلم في الحمراء قد ركز جهوده على زخرفة الأوراق والزهور والثمار، وأدرك أهمية عنصر التماثل ولكن بدون إظهار الغصن المحوري، لذا اتسمت زخارف الحمراء بالتكثيف والتماسك، إذ حدث نوع من تقاسم الأدوار بين الغصن والورقة والثمرة والزهرة ذلك الدور الذي كان يقوم به الغصن المركزي سابقاً.

وتميزت زخارف التوريقات في المنشآت التي أقامها السلطان محمد الخامس بالحمراء كبهو الأسود والريحان، بظهور وحدات زخرفية نباتية جديدة على الزخارف الإسلامية، ومع أن تلك التوريقات تبدو في معظمها عربية المظهر فأن

فيها الكثير من السمات الجديدة على الفن الإسلامي، كما نلاحظ فيها نوعاً من الدمج بين الزخارف القوطية والزخارف الإسلامية إذ نرى الزهور والأوراق والأغصان المتموجة، ويعزى ذلك الى إن مدينة (طليطلة) عاصمة الفن المدجن لم تفقد إرتباطها بعد بالزخرفة القرطبية، فضلاً عن إدخالها أشكالاً جديدة من الثمار والأوراق المولودة من رحم الطبيعة القوطية والموروث الإسلامي ويعد هذا الأنفتاح الفني من العوامل الأساسية التي أدت الى تطور التصاميم الزخرفية للقصور، ويبين الشكل (61) صفحة (252) مجموعة من أشكال التوريقات الجديدة التي ظهرت في زخارف الحمراء النباتية، فقد تمثلت في المفردات الزخرفية التالية:

1. ورقة مثلثة تنطلق من فلقتين قصيرتين، والورقة أما قصيرة صلبة أوطويلة ملتوية.
2. عنقود تغلفه باقة من الأوراق مسننة الشكل.
3. أوراق داخل شكل صدفي.
4. مجموعة أوراق صغيرة مستديرة الشكل أو مرسومة على غصن ملتو.
5. أزهار ذات بتلات(أوراق) متنوعة الأشكال.

وهناك أشكال كثيرة أخرى تبتعد عن خصائص الفن الإسلامي الصرف، مما يعطي التصميم الزخرفي النباتي في الفن النصري طابعاً مميزاً [1] كما مبين في الشكل (62) صفحة (253).

(1): فرحات، يوسف شكري: غرناطة في ظل بنو الأحمر، مرجع سابق، ص162-164.

ومثلت زخارف قصور الحمراء ميداناً مصغراً ووافياً لمجمل خصائص الزخارف الأندلسية، التي تعد واحدةً من أهم مدارس الفن الزخرفي الإسلامي، ورقي التصاميم الزخرفية التي إبتكرتها كافية للدلالة على ذلك، فليس هناك من يفوق الأندلسيين في زخرفة التوريقات المؤطرة بأشكال هندسية، تلك الزخارف التي تميزوا فيها وفق خصائص فريدة ميزتهم عن فنون الأقاليم الإسلامية الأخرى، فهى ثمرة لقرون من الإبداع على أيدي أسلافهم، إذ اجتمعت لديهم المعرفة الفنية والموهبة اللازمة لإخراج تصاميم زخرفية متفردة، أوصلها عدم المحاكاة والتجريد لأعلى درجات الكمال. ومن أهم ماتميزت به الزخارف النباتية في الحمراء مايلي:

1. كانت السيادة في الزخارف النباتية، للخطوط المنحنية والمتموجة والحلزونية الأكثر طواعية وطلاقة ومرونة وجمالية في الحركة، فقد مثلت إعتماد المزخرف على المهارات اليدوية التلقائية دون إستخدام الأدوات الهندسية، فكان للخط المنحني مركز الصدارة في القيم الجمالية، لأنه يمثل عنصر الحركة وتحديد الاتجاه ورسم الأشكال النباتية بهيئاتها الواقعية والمحورة.
2. إحتوت الزخارف النباتية على فضاءات مغلقة تميزت بالتناسب في توزيع المساحات المشغولة والشاغرة والتي بدت محدودة جداً، وتكاد تنعدم رؤية فضاءاتها لكثافة عناصرها الزخرفية، معبرةً عن الثراء الفني اللازم لإنتاج عمل متكامل، وأشكال مستقرة تسهم في إنتاج منظومة زخرفية متكاملة بعد إخضاعها لرؤية تصميمية قادرة على إحداث التأثير الجمالي المنشود.
3. أدى تزاحم المفردات النباتية إلى نشوء علاقات فضائية جمالية زخرفية متعددة تمثلت في التجاور والتماس والتراكب والتماثل والتتابع والتشابك والتناظر والتطابق والاحتضان، فيما إتخذ التنظيم الزخرفي في التصاميم

الشكل المركزي أو الخطي، كما تميزت التكوينات الزخرفية بوجود محور تماثل عمودي أو أفقي يؤدي إلى التكرار الثنائي الذي يوحي بالحركة لعين المتلقي، فالتكرار يمثل المفارقة بين الثابت والمتحرك فضلاً عن توليده للإيقاع والتناسق والتناغم، وتجسيده للتوازن المتماثل وما مثله ذلك من تماسك وإستقرار للتصاميم.

4. إعتمدت آلية تنفيذ التصاميم الزخرفية النباتية على الحفر الغائر أو البارز المنفذ بطريقة الصب في القوالب، ومثل الجص الخامة الرئيسة بسبب سهولة نقشه ومطاوعته لإدخال التنويعات والتطويرات، وأدت الزخارف البارزة على أرضية غائرة إلى تنوع في ملمس أسطح المفردات الزخرفية، والذي أفضى الى إختلاف في القيم الضوئية من خلال تناوب إيقاعي بين الضوء والظل، يستمد قيمته من الآلية المتبعة في تنفيذ الزخارف على الخامات، وهذا ماأكسب المفردات نوعاً من التجسيم السطحي الذي يحقق العمق الفضائي، فضلاً عن منح تصاميم الزخارف النباتية التنوع والتماسك.

5. يتضمن التباين والتضاد في أشكال وحجوم المفردات الزخرفية النباتية إيحاءات حركية كامنة، رغم ما تبدو عليه من إنسجام مع العناصر الزخرفية الأخرى ،إذ حقق ذلك التنوع ضمن الوحدة العامة للتصميم عبر التوزيع المتكافئ للأشكال والألوان على الرغم من تعارض بعضها بالحجم والشكل أو الاتجاه أو اللون.

6. إقتصرت الألوان في الزخارف النباتية الثنائية الأبعاد والمنفذة على مساحات منتظمة، على الأزرق والأحمر والأبيض والأسود والأخضر والذهبي الذي كانت له السيادة لما يتمتع به من قدسية في الفن الإسلامي.

كما وضع فنانو الحمراء اللون الأحمر وهو أقوى الألوان الأساسية الثلاث في الأعماق الغائرة المحفورة في الجص إذ تقل شدته في الظل، فيما أستخدم اللون الأزرق عند الحافات البارزة، في حين كان اللون الذهبي مواجهاً ومعرضاً للضوء، الى جانب إستخدام اللون الأبيض للفصل بين الألوان، وبهذا الترتيب أمكن الحصول على القيمة الحقيقة للألوان كما ساعد ذلك على بروز الزخارف، ومن العوامل التي أبرزت جمال الزخارف النباتية في الحمراء، إختيار الألوان المناسبة التي تشيع الجمال على التشكيلات الزخرفية، إذ إن طريقة إستعمالها وترتيبها وتوزيعها على الجدران والسقوف، يدل على براعة ومهارة في التنفيذ ودقة في الأداء ومعرفة بالمعاني الرمزية للألوان وما تحدثه من تأثير في النفس والذهن، وما تسبغه على المسطحات المزخرفة من إنسجام وإيقاع لوني متناسب بفعل التكرار والتنويع في المفردات الزخرفية. كما إن إستخدام المزخرف اللون الذهبي لتزيين سطح الزخارف فضلاً عن اللونين الأحمر والأزرق المتناوبان بإنتظام في فضاءات الحشوات الزخرفية التي يتألف منها التصميم الزخرفي يتماشى مع التجارب العلمية التي أجريت لتحليل الضوء إلى ألوانه الأصلية من خلال الموشور، إذ تميل ألوان الأشعة الضوئية المختلفة لمعادلة كل منها الأخرى، بتناسب يتكون من: (3) أجزاء من اللون الأصفر مع (5) أجزاء من الأحمر مع (8) أجزاء من الأزرق، أي لغرض الحصول على تأثير متوافق ومنسجم في الألوان فأن ذلك يتطلب كمية من الأزرق تعادل كلاً من الأحمر والأصفر معا لتحول دون هيمنة أحدها على التصميم، ومن الجدير بالذكر أن اللون الأصفر في الزخرفة الإسلامية أستبدل باللون

الذهبي المائل إلى الأصفر المحمر، كما أن معظم زخارف الحمراء التي نراها اليوم باللون الأخضر، ثبت بالفحص الدقيق أن لونها الأصلي أزرق وتحول بمرور القرون الى الأخضر بفعل تغير تركيبه الكيميائي، وإستند الفحص على ذرات من اللون الأزرق لازالت موجودة في فجوات أرضيات الزخارف الجصية الغائرة.

7. إتخذت الخطوط النباتية في الحفر البارز والغائر، أشكالاً متجددة بإستمرار عبر إستخدام اللون والذي بغيابه تفقد المفردات الزخرفية مقاييس الطول والعرض والحجم إذ يساعد اللون على إبرازها، فأي تحول في الشكل لا بد أن يقترن بتعديل في اللون، مثلما عليه الحال في الطبيعة من إنفصال لون الزهور عن لون الأوراق ولون الأرض التي تنبت عليها، فبدون اللون تصبح الأشكال على وتيرة واحدة.

8. إحتواء الزخارف النباتية للأشكال الهندسية المؤطرة لفضاءاتها وتحويلها إلى عناصر بصرية محايدة، لتضم في داخلها العناصر الزخرفية جاعلةً منها مركزاً للبناء الجمالي القائم على إشغال الفضاءات وملء المساحات بالأشكال والعناصر، في حين تميزت العناصر الكتابية أو الهندسية ضمن التصاميم الزخرفية بكونها عناصر مستقلة قائمة بذاتها ضمن إطار نباتي عام.

9. تأثرت التصاميم الزخرفية النباتية في الحمراء، بزخارف الفن المدجن والزخارف القوطية المسيحية المعاصرة لها، وتمثل ذلك في إستخدام الأشكال شبه الطبيعية للأوراق والأغصان والثمار التي شكلت العناصر الزخرفية الأكثر طلاقة وقرباً للواقع، مما أضفى الروح والحركة والثراء

الفني على زخارف الحمراء، إذ نرى ملامح مسيحية زخرفية تتوارى خلف الزخارف النباتية الإسلامية خاصةً في بهو الإسود وقاعة الملوك، كما يتضح هذا التأثير من خلال إستخدام المفردات الزخرفية الكثيفة على شكل أكاليل من الأوراق والأغصان والزهور المزينة بالرنوك، عبر تصاميم متميزة بالدقة والكمال وذات أشكال نابضة بالحياة مستوحاة من الطبيعة ولكنها تتجنب المحاكاة المباشرة فأقتصرت على خصائصها فقط، فقد إستوعب فنانو بنو نصر أسسها ولكنهم لم يحاولوا أبداً تقديم صورة طبق الأصل منها ولم ينتهك هذا الاحتشام إلا نادراً.

10. تتشكل مفردات الزخارف النباتية في الحمراء من المراوح النخيلية غالباً، فقد إستخدمها المزخرف بعدة أساليب منها: تحويلها إلى شبكة دقيقة من العروق تدور تحتها الزخارف الملتفة، أو نراها تتشكل من أوراق ثنائية مزينة بالعروق، أو سعفات مثلثة بسيطة تخرج من كأس سفلي، ومن العناصر الزخرفية النباتية الأخرى في الحمراء الوريدات والفروع والسيقان النباتية والتوريقات متعددة الفصوص.

11. غياب الغصن المركزي الرابط للتصميم النباتي في زخارف الحمراء، كما كان سائداً في الفن الزخرفي القرطبي في العهد الأموي وما تلاه، عزز دور العناصر النباتية الزخرفية الأخرى، التي تقاسمت الأدوار في البناء الزخرفي من أوراق وثمار وزهور وسيقان.

12. نجح فنانو بني نصر في مزج عمارة الحمراء وزخارفها النباتية بالمناظر الطبيعية المحيطة بالقصور، فخلطوا بين الأدواح والأشجار وبين البوائك والأعمدة وبين التوريقات الحية وتوريقات الزخارف النباتية الملونة، التي تحولت الى حدائق تكسو كل جدران الحمراء بأيقاع جمالي مؤثر في نفس

الناظر، سخرت فيها العناصر الزخرفية المنفذة بمهارة، لأبراز التوازن والتناسق الذي يعد من أبرز مميزات الفن الأسلامي.

3- العناصر الزخرفية الكتابية:

أشاد إستخدام الحرف العربي في النقوش الكتابية الزخرفية في الحمراء صرحاً فنياً قائماً بذاته، تعدى وسيلة التعبير الذهنية الأعتيادية للنقوش الكتابية، إذ صارت أشكاله الزخرفية غنية بطاقتها التجريدية، فعبرت عن المعطى الروحي الصرف لما بلغته الحضارة الاندلسية في قمة إزدهارها في غرناطة. كما تبرز النقوش الكتابية ومهادها المؤلف من زخارف نباتية، التأكيد على مسألة تضامن الأشكال الحروفية والزخرفية فيما بينها لتشذيب العناصر الطبيعية الجزئية وإستلهام روحيتها، وإبداع تكوينات ذات منحى لامتناه يسير وفق منهج حدسي يعتمد الرؤية الخالصة التي تحاكي مفردات الرمز المطلقة التي إعتمدتها فلسفة الفن الإسلامي.

وعبرت الزخارف الكتابية الإسلامية في الحمراء عن إمتزاج الخط الكوفي وخط الثلث بالعناصر الزخرفية الأخرى، عبر لوحات ذات مهاد زخرفي نباتي مؤطرة بأشكال هندسية، تتضمن الآيات القرآنية أوعبارات مدح السلاطين أو القصائد الشعرية، بعد أن وجد شعراء بلاط الحمراء في عمارة وزخارف قصورها كل مايثير قرائحهم وكوامن مشاعرهم، فجاء وصفهم للقصور وما تتشح به دقيقاً[1]، ومثلت النقوش الكتابية في الحمراء ملامح لفن راقٍ يمثل الجنوح الذوقي تجاه الجمال الذي إرتبط بالعصر الغرناطي وحضارته، فجمال

(1): محمود، نافع: إتجاهات الشعر الاندلسي في القرن الثالث عشر الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص58.

النقوش الكتابية الزخرفية المنتشرة في جنبات القصور وواجهاتها وقبابها يتكامل مع الجمال المعماري للقصور[1]، فقد وظفت النقوش الكتابية كعنصر إثراء زخرفي لملء المساحات الكبيرة مقترنةً بالزخارف الهندسية جنباً إلى جنب مع الزخارف النباتية الملونة والمذهبة المؤلفة من الفروع والأوراق النباتية الدقيقة المتشابكة، التي نجدها أما كعناصر مستقلة أو كأرضية للنقوش الكتابية التي تعكس المستوى المتطور الذي بلغه هذا الفن المنقوش بأدوات صلبة في الحجر أو الخشب أو الجص، يوثق العصر الذي ولد فيه مسجلاً لإحداثه، وأحياناً مناحيه الإجتماعية والفكرية فضلاً عن قيمته الفنية والجمالية[2]، إذ تعد النقوش الكتابية من أكثر الوثائق التأريخية دقة ومرجعاً إصيلاً ومحايداً، يعوض عن قلة المخطوطات الأخرى لتوثيق الاعمال الفنية وما أحاط بها من أحداث[3].

إن تأمل الخط العربي في نقوش قصور الحمراء والنقوش المنفذة في عهود أندلسية سابقة، يكفي لبيان ما لحق بالحرف العربي في الأندلس من تطور زخرفي، وعموماً يندر أن نشاهد أثراً معمارياً أندلسياً يفتقر إلى العنصر الكتابي الزخرفي زينةً أو تسجيلاً لمآثر مشيدة.

كما خضعت حروف النقوش الكتابية الزخرفية في الحمراء لقواعد صارمة، فقد إمتازت ببنائها المتناسق مما منحها مفعولاً تشكيلياً مبنياً على الإيقاع

---

(1): هونكه، زيغريد: شمس العرب تسطع على الغرب، ط3، ت: فاروق بيضون، بيروت، 1979، ص506.

(2): جودي، محمد حسين: العمارة العربية الإسلامية، ط1، دار المسيرة للنشر، الأردن، 1988، ص92.

(3): الطحان، عبدالله عبدالسلام: النقوش الكتابية على العمائر الدينية، دار العلم للإيمان، مصر، 2005، ص9.

والحركـة، فالزخـارف الهندسـية المزينـة بالتوريقـات النباتيـة المتشـابكة الأوراق والزهور في فضاءات تصاميم النقوش، تتآلف برقة وتناغم مـع حـروف الـنقش الكتابي دون أن تغير من معناها أو تختلط بها بل تزيدها وضوحاً وجمالاً بشكل لم نعهده في الآثار الاسلامية الآخرى[1]، الى جانب ماتتميز به النقوش من مضمون بليغ وشكل متقن وآلية تنفيذ مبتكرة.

وزخارف الحمراء الكتابية وافرة الإستعمال، فقد شغلت حيـزاً كـبيراً مـن الأفاريز وحواشي الإطارات بكتابات متنوعة الخطوط والخامات، كما أن عددها البالغ أكثر من عشرة ألاف نقش، يمثل أكبر كتاب معمـاري مفتـوح منـذ سـبعة قرون، فالنسبة الأعظم مـن نقـوش الحمـراء الزخرفيـة تتضـمن أشـعاراً لثلاثـة شعراء[*]، عاشوا في بلاط الحمراء في أزمان مختلفـة، ومـدحوا سـلاطينها الـذين

---

(1): الصقر، أياد: الفنـون الإسـلامية، ط1، دار مجـدلاوي للنشـر والتوزيـع، عمـان، د.ت، ص224.

(*): شعراء الحمراء هم:

1. إبن الجياب: أبو الحسن علي بـن سـليمان الأنصـاري(673 هــ – 1274م)، الـوزير والشـاعر. للاستزادة ينظر: النقراط، علي: إبن الجياب الغرناطي، حياتـه وشـعره، الـدار الجامعيـة للنشـر والتوزيع، ليبيا، د. ت، ص91.
2. لسان الدين بن الخطيب: أبو عبد الله محمد بـن عبـد الله السـلماني (71 هــ – 776 هــ)، أصله من اليمن كان طبيباً وشاعراً ووزيراً لبني الأحمر في غرناطة. للإستزادة ينظر: ديـوان ابن الخطيب، تحقيق محمد شريف، القاهرة، 1973، ص5-.10
3. إبن زمرك: محمد بن يوسف الصريحي (733 هـ -797 هـ)، قضى أكثر من نصف قـرن في خدمة بلاط بني الأحمر في غرناطة، ومعظم نقوش الحمراء الكتابيـة مـن أشـعاره المتعـددة =

أمروا بنقش أشعارهم على جدران القصور، إلى جانب نقوش أخرى تتضمن آيات قرآنية وحكم[1].

ونقشت الزخارف الكتابية بالخط الأندلسي بنوعيه الكوفي والثلث، اللذين إختلفت بعض أشكال حروفهما عما كانا عليه في المشرق الإسلامي، فخط الثلث الأندلسي لا يشبه خط الثلث المتداول في المشرق الأسلامي في كل ملامحه، وإن تشابه معه في طول هامات الحروف ووضوح الكتابة، لكنه يختلف عنه في التداخل بين نهايات الحروف في معظم الأحيان إذ تتخذ الشكل المقوس والمستدير، وكذلك الأمر بالنسبة للخط الكوفي، كما تباينت أشكال النقوش الكتابية بإختلاف الشعراء وكذلك بحسب من يكون رئيساً للديوان الملكي، وهو عادة ما يكون من كبار الأدباء والفنانين وهذا ما أنفردت به الحمراء، فيما نفذت الزخارف الكتابية بالنحت البارز على أرضية مزهرة ذات لون مختلف لجعل قراءة النقوش أكثر يسراً. ومن الجدير بالذكر أن الزخارف الكتابية تختلف عن النباتية والهندسية بالجمع بين جمال الشكل والمضمون، وتفقد هذه النقوش جمالية المضمون عندما يكون النقش صعب القراءة أو في نظر من لايجيد اللغة العربية، إذ سيتحدد بشكل الخامة المستخدمة وتقنية التنفيذ[2]. ومن جانب آخر كان لإستخدام الخط الكوفي لأغراض الزينة في الأندلس ولاسيما في الحمراء أثر هائل على الزخرفة

الأغراض. للإستزادة ينظر: البغدادي، صالح: إبن زمرك، حياته وأدبه، جامعة سبها، 1988، ص32-42.

(1): غوميث، أميليو غرسيه وآخرون: ثلاث دراسات عن الشعر الاندلسي، ت: محمود مكي، القاهرة، 1999، ص128.

(2): سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، د.ت، ص214.

المسيحية في أوربا، إذ أعجب الفنانون في إسبانيا وفرنسا بجمالية الحرف العربي كعنصر زخرفي، فأتخذوا منه أداة لتزين كنائسهم ومبانيهم الأخرى، وتجلى ذلك في زخارف واجهة كاتدرائية نوتردام في باريس[1]، على الرغم من جهلهم بمعاني الحروف العربية، وهذا ماإنعكس سلباً في أعمال ترميم بعض النقوش الكتابية المتضررة في الحمراء من قبل الأسبان، إذ وضعت بعض الحروف بالمقلوب أو بإتجاه معاكس، فيبدو بعضها اليوم شديد الاختلاف عن أصلها الإسلامي في عهد بني نصر[2].

ومن جانب آخر أعطى النقاشون في قصور الحمراء الخط الكوفي مكانة مقدسة، فهو أول الخطوط التي نسخ بها القرآن الكريم، فطوروا في أشكاله وأبدعوا في زخارفه وإخرجوا من نهايات حروفه أشكالاً عديدة من الجدائل والضفائر وسخروها لخدمة تنميقاتهم وزخارفهم، ومن أبرزها تضافر سيقان حرفي الألف واللام في الوسط وفي أعلى الكلمات كما في الشكل(63- أ) صفحة (253)، أو التقاء حرفي الألف في أول الكلمة وآخرها عند أعلى النقش إذ يكونان عقداً متعدد الفصوص، أو بنقش لفظ الجلالة أو دعاء من الأدعية بشكل متعاكس بطريقة (المرآة)[*] المعروفة بـ (طرداً وعكساً)[3] كما في الشكل

---

(1): الأنصاري، رؤوف محمد علي: عمارة كربلاء، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق، سورية، 2006، ص26.

(2): بويرتاس: الخط العربي في الأندلس، مرجع سابق، ص950.

(*): نقوش يعكس فيها الجانب الأيمن من التصميم ما موجود من نقوش في الجانب الأيسر منه. للاستزادة ينظر: الجمل، محمد عبدالمنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص204.

(3): المرجع نفسه، ص209.

(63- ب) صفحة (253)، إذ تمتاز هذه التصـميمات بـإتزان توزيعهـا وتناسـقها على نحوٍ يبرز قيمتها الجمالية.

وكان للألوان دوراً أساسياً في إبراز النقوش الكتابية، ومـن أهمهـا اللـون الأحمر والأزرق فضلاً عن اللون الذهبي الذي غشيت به معظم زخارف الحمـراء لما له من قدسية في الدين الاسلامي إذ ورد ذكر الذهب في سبع آيات مـن سـور القران الكريم[1]. أما الألوان فتستخدم على الجص قبل جفافه إذ يتشرب سطحه بالألوان لتفادي سقوطها، وأحياناً يتم إستخدامها أثناء إعداد الزخارف الجصية في القالب[2]، كما أستخدم الفنـان اللـون الأحمـر في أسـاس النقـوش الكتابيـة، وصبغت حواجزه الجانبية باللون الأزرق على مدى واسع لتعديل التـأثير الـذي ينجم عن اللون الأحمـر في أرضـية الـنقش، واللـون الـذهبي الـذي غشـيت بـه الحروف[3].

أما الخامات التي نفذت عليها النقوش الكتابية، فقد إحتل الجص الأولوية في ذلك إلى جانب الرخام والخشب والزليج. فيمـا توزعـت النقـوش في أفـاريز متعـددة الأشـكال داخـل القاعـات وخارجهـا وعلـى الواجهـات والأبـواب والنافورات، ويكاد لا يخلو جـزء مـن الجـدران منهـا. ومـن الجـدير بالـذكر إن النقوش النصرية تنتهي دائماً بشكل رمز يكتب بصورة (تع) يرافق نهايات شعار بني نصر ويفصل بين الأبيات الشعرية المنقوشة، كما ختمت بـه نهايـات رسـائل

(1): صالح، ضاري مظهر: دلالات اللون في القرآن الكـريم، دار الصـادق، بابـل، العـراق، 2008، ص64.

(2): فارس، بشر: سر الزخرفة الإسلامية، مطبوعات المعهد الفرنسـي للآثـار الشـرقية، القـاهرة، 1952، ص52.

(3): المهدي، عنايات: روائع الزخرفة الاسلامية، مرجع سابق، ص67- 68.

سلاطين غرناطة، ويبدو انه يمثل نهاية العبارة أو البيت الشعري كتقليد متوارث منذ عهد الموحدين[1]، كما يعد شعار بني نصر(ولا غالب إلا الله) والمبين في الشكل(64) صفحة (254)، من الأكثر النقوش تكراراً في الحمراء، إذ ردده النصريون تواضعاً عند إنتصارهم وإطمأنوا إليه عند إنكسارهم لبعث الأمل القريب في النفوس فخلد بني نصر بهذا الشعار عقيدتهم في زخارفهم، إذ لا قوة ولا غلبة إلا لله وليس للملوك والحكام ولا يستحق العبادة والتبجيل إلا الله، كما تضمنت النقوش مضامين دينية وإعلامية أخرى، عبر لوحات متنوعة الخطوط والحشوات والخامات تدق عن الوصف[2].

ومن أشهر نقاشي الزخارف الكتابية في عهد بني نصر، عبدالله بن محمد بن سارة وكذلك محمد بن العابد الانصاري، اللذان عرفا بحسن الخط وتجويده وضبطه وكانت كتاباتهما نقية جانحة الى الإختصار، وقد إستعان بهم الوزير وشاعر البلاط إبن الجياب في تنفيذ نقوش الحمراء[3].

وتبرز الدراسة المعمقة للنقوش الكتابية في الحمراء أن الزينة البديعية والتعقيدات المتكلفة في الصياغة اللغوية، تتعدى لوحة المعنى لتمتد إلى طراز جديد من الشكل الغالب، لتتناغم إلى حد ما مع فلسفة الفن التشكيلي التي شقت طريقها إستجابة إلى مضامين الجمال، إذ لبت تلك النصوص ميلاً إلى نزعة

(1): ابن الأحمر، يوسف: مستودع العلامة ومستبدع العلامة، تحقيق: محمد بن تاويت، الرباط المغرب، 1964، ص21-22. نقلاً عن: الجمل، محمد عبدالمنعم: قصور الحمراء، مرجع سابق، ص310.

(2): المرجع نفسه، ص81.

(3): ريبيرا، خوليان: التربية الاسلامية في الاندلس، ت: الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص239.

زخرفية متفاعلة مع نمط الحياة السلطانية المزدهرة في بلاط الحمراء. وفيما يأتي عرض موجز لأهم مميزات الزخارف الكتابية في الحمراء:

1- ظهرت التنظيمات الزخرفية المركزية إلى جانب التنظيمات الخطية في التصاميم الزخرفية الخطية، كما أدى تزاحم الحروف والمفردات الزخرفية النباتية في فضاءات التصاميم، إلى نشوء علاقات التجاور المنتظم في زخارف الخط الكوفي بحكم طبيعته الهندسية، والتجاور غير المنتظم في نقوش خط الثلث.

2- شكلت العناصر الزخرفية والخطية المتراكبة جزئياً إيحاءً بالفوقية والتحتية بسبب إخفاء جزء بآخر متراكب عليه، مما ساعدت على تحقيق التتابعية والأهميات المتدرجة.

3- تلامست الحروف والعناصر الزخرفية بفعل تداخلها، فيما إقتصر التفاعل العمودي على التكوينات الكتابية المنفذة بطريقة (المرآة) إلى جانب التناظر الجانبي والإحتضان، ويرى المؤلف أن النقوش الكوفية أكثر شمولاً في تمثلها للعلاقات الجمالية سواء كانت بين حروف النقش الكتابي ذاته أم فيما بينها وبين الزخارف النباتية، بفعل التنوع في أشكال الخط الكوفي كالبسيط والمورق والمزهر والهندسي والمضفور، مما يمنح النقاش مرونة أكبر في تشكيل الكلمات.

4- تمثلت الخطوط المستقيمة في حروف النقوش الكوفية الى جانب العقد والأقواس والإطارات الهندسية للحشوات الزخرفية، فيما تمثلت الخطوط المنحنية بحروف خط الثلث المستديرة.

5- كانت السيادة في خامات النقوش للجص الأكثر مرونة من الخامات

الأخرى، فيما كانت السيادة اللونية للون الذهبي، في حين شاعت طريقة الحفر البارز للنقوش ومفرداتها الزخرفية، الذي أفضى إلى تنوع في ملمس سطح التكوينات وقيمتها الضوئية المتمثلة في مناطق الضوء والظل، إلى جانب القيم الضوئية اللونية المتباينة لمفردات التصاميم الزخرفية التي شغلت مساحات منتظمة ذات فضاءات مغلقة.

6- تحققت الوحدة في تصاميم الزخارف الكتابية من خلال الإرتباط المحكم بين الحروف والكلمات والتشكيلات الزخرفية، فضلاً عن التوزيع المتكافئ للأشكال والحجوم والإيقاع اللوني المتناغم.

7- تمثل التوازن في توزيع الفضاءات المشغولة بالعناصر الزخرفية والحروف، وتلك الشاغرة نسبياً، كما تحققت السيادة البصرية للنقوش الكتابية بمضامينها المقروءة وتضاداتها اللونية المتباينة مع الفضاءات، فضلاً عن حجمها وموقعها في التصاميم.

8- وتحقق التناسب الخطي في نسب طول الحروف مع عرضها ودقتها والمسافة بينها، وفق نسب القياس المتداولة في الخط االكوفي وخط الثلث الأندلسيان، فيما تحقق الإنسجام في تنوع الحروف والألوان.

9- أدى تباين الصفات الشكلية للمساحات وأسلوب تنظيمها ونوع خطوطها، إلى تباين التفعيل العلاقاتي بين المساحات الخطية بين لوحة وأخرى، بفعل تباين عمليات التنظيم الزخرفي شكلياً ولونياً ومدى اتساع إشغالها الفضائي.

10- اتسمت الزخارف الكتابية في الحمراء بمزايا جمالية مكشوفة بإعتبارها نصاً مقروءً ومدرك في آنٍ واحد، إلى جانب مزايا جمالية مبطنة تستنبط بالتأويل

المرتبط بمضامين وأشكال الحروف والكلمات، لذا فهي أكثر تنوعاً في قيمتها الجمالية من الزخارف النباتية التي شكلت مهاداً لها، أو الزخارف الهندسية التي شكلت إطاراً لحشواتها.

11- وظف المزخرف الخطوط المستقيمة للخط الكوفي المضفور، لإحداث تشكيلات من ضروب شتى من الجدائل والضفائر والعقد، إذ نتج من تشابكها وتعانقها أجمل التشكيلات الهندسية كما في نقوش قاعات السفراء وبرج الأسيرة، وإعتمد المزخرف في ذلك على مرونة الحروف العربية وقابليتها للتشكيل فهي تتكون في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى، وصلاً يظهر فيه الجمال والتناسق.

12- إستثمار خصائص الحروف التي تتوافق مع البنية الزخرفية النباتية سواء في الحروف ذات الإمتداد العمودي أم الأفقي، إذ يأتي التوافق الوظيفي مابين العناصر الزخرفية والبنية النصية كتلاقح يقصد به إبراز الوحدة والتنوع في التصاميم، التي تعد مؤشراً مهماً يؤكد قدرة الخطاط المزخرف في إعطاء اتصالات الحروف أعلى قدرة من التماسك والتسلسل التصميمي، لتحقيق أهداف الوضوح والمقروئية في التصاميم مما يعطي بالنتيجة تحقيقاً وظيفياً جمالياً.

13- تميزت خطوط النقوش الكوفية بقدرات حروفها على الإمتداد إلى الأعلى والتظافر والتداخل فيما بينها، مؤلفة أشكالاً هندسية بولغ في تعقيدها إلى حد يصعب أحياناً تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية، إذ قد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو

أكثر لينشأ من ذلك لوحة فنية تصل إلى ذروة الجمال الفني بتظافر سيقانها وتعانق رؤوسها.

14- برع مزخرفوا الحمراء في توزيع الزخارف النباتية المكونة لفضاءات النقوش الكتابية على سطحين مستويين أو ثلاثة أسطح لأحداث تباين قوي في الضوء والظل بين المفردات الزخرفية.

15- شكلت العناصر الزخرفية النباتية في فضاءات تصاميم الزخارف، تعزيزاً للجانب التزييني والتنوع اللوني، خاصةً وأن النقوش الكتابية تفتقر لهذا التنوع، فضلاً عن ترصين البناء الهيكلي للوحة ومنحها الوحدة الكلية المتماسكة.

16- ترجحت هيمنة الخطوط بفعل الاشتراطات اللونية والتنظيمية والمساحية، على الرغم من إستخدام التكثيف لكلا المكونين الكتابي والزخرفي، فيما أدى التكافؤ في الصفات الشكلية والتنظيمية للنقوش والزخارف، الى نشوء حالة من المنافسة بينهما لبلوغ الأهداف الوظيفية والجمالية.

17- تألفت الزخارف النباتية التي شكلت أرضية النقوش الكتابية من رسوم دقيقة لأفرع نباتية مورقة ومتموجة، ساعدت على إبراز الحروف وإظهار قيمتها الجمالية، وعادةً ما تختلط التوريقات بفروع مستديرة تتقاطع فيما بينها.

18- تنوعت التكوينات الخطية في النقوش، كما تغيرت مقاييس الحروف وفقاً للمساحة المحددة لها، بهدف إشغال مساحة التصميم مهما كانت هيئته بشكل تام إعتماداً على التقسيم المساحي، والذي قد يتطلب تغيير المسافات بين الحروف ودرجة ميلها بشكل مدروس، بغية اضفاء الجمالية على التصاميم.

19- تمثلت الزخرفة الكتابية الكوفية في الحمراء والمشتقة من نفس جنس الخط الكوفي بالمفردات الموضحة بالشكل (65) صفحة (254)، وحسب تسلسلها من اليمين: رأس الأفعى، هامات الحروف، لواحق خطية، زخارف التضفير وأقواس خطية.

20- أما المفردات النباتية في لوحات الزخارف الكتابية، فتمثلت بالورقة النباتية الثلاثية الفصوص المحورة، الأوراق ذات الزخارف الداخلية، الأوراق الخماسية الفصوص، المراوح النخيلية وأنصافها، والفروع النباتية. فيما تمثلت الزخارف الهندسية بالحلقات الزخرفية، زخارف النجوم والمثلثات، الأسهم المتقاطعة وزخارف القلوب.

4- العناصر الزخرفية المركبة:

جمعت الخصائص الفنية والجمالية للزخارف المركبة في الحمراء، كل الخصائص المميزة للعناصر الزخرفية الأخرى التي تألفت منها، إذ برع المصمم النصري في صهرها في بودقة واحدة بتآلف وانسجام، جاعلاً من التنوع الزخرفي عاملاً للقوة والتماسك ضمن وحدة عضوية، تنأى بها بعيداً عن الملل والرتابة وتكسبها قيم جمالية مضافة. وفيما يأتي عرض موجز لأهم مميزاتها:

1- إعتمدت أسس (الانسجام، التباين، التوازن، السيادة والوحدة) في تصاميم الزخارف المركبة على طبيعة العلاقات الشكلية ونظام توزيعها داخل النسيج الزخرفي، كما تحقق التتابع الإيقاعي من خلال الإيهام بالحركة الاتجاهية الناتجة من تكرار المفردات والوحدات الزخرفية، للحد من الرتابة الناشئة من تطابق التصاميم.

2- تمثلت القيم الجمالية الزخرفية من خلال وضوح ودقة التصاميم الزخرفية

وكذلك الأيقاعات اللونية المنسجمة والحركة الانتشارية للوحدات الزخرفية وتماثلها المتعدد وتجسيدها لمبدأ التناظر والتوازن وإنسيابية الخطوط.

3- تحقق التوازن بفعل مهارة المصمم في توزيع المساحات ضمن الفضاء العام وفي تفاصيل المفردة الزخرفية، وبين المفردة والتكوين الزخرفي الحاضن لها.

4- تولد الترابط والتراكب والتداخل بين المفردات الزخرفية كنتيجة لحالة التلامس بين أجزائها، كما ظهرت الوحدات الزخرفية في فضاء المشهد العام بشكل متتابع.

5- حقق الفنان الغرناطي الوحدة في الزخارف المركبة من خلال التجانس اللوني والحجمي للأشكال، وكذلك بفعل الحركة الديناميكية للمفردات الزخرفية وما توحي به من معانٍ ودلالات قابلة للتأويل فضلاً عن الكتابات المتعددة المضامين المحملة بالقيم الجمالية والمعرفية، عبر فضاء مفتوح وبنى شكلية مجردة ومحورة عن الواقع وموحية باللامادية البعيدة عن حدود الزمان والمكان.

6- تحقق الإيقاع من تواتر الوحدات والفترات بأشكالها وألوانها التي إرتقت بالتشكيلات الزخرفية إلى معانٍ رمزية، فتحولت العناصر من صور مكانية إلى صورة رياضية ذهنية مجردة تبعث على التأمل.

7- إتسمت التصميمات الزخرفية بوجود وحدة زخرفية مركزية تتجمع حولها الوحدات الزخرفية المتجاورة، كما صممت الوحدة الزخرفية وفق توزيع يتيح بربط التشكيلات مع بعضها إرتباطاً مباشراً يمنحها قيماً جمالية متعددة.

8- تحققت السيادة المظهرية لاسيما للنقوش الكتابية، عبر الأحجام الكبيرة

للتكوينات أو من خلال المغايرة في الإخراج اللوني أو آلية التنفيذ وكـذلك بفعل الموقع المتميز للوحدة الزخرفيـة أو إنفصـالها عـن الأجـزاء الأخـرى للتصميم تبعاً للأهـداف الوظيفيـة والجماليـة، كمـا سـاد التكـرار المتنـوع الفضاءات الزخرفية ،الذي أسهم بـدوره في تحقيـق التـوازن العـام في بنيـة الزخرفة.

9- أعطت الألوان بنوعيها المتضـادة والمتوافقـة التكوينـات الزخرفيـة حركـة ديناميكية، من خلال التناسب في الألوان حسب أطوالها الموجية ومساحتها، لاسيما إستخدام الذهب في تغشية الزخارف الجصية.

10- تمثلـت العناصـر الهندسـية في الزخـارف المركبـة، بالأشـرطة الزخرفيـة وإطارات الحشوات الزخرفية، كما تمثلت في الخطـوط المسـتقيمة للنقـوش الكتابية الكوفية عبر تصميم تشكيلات هندسـية متظـافرة ومتعانقـة، فيمـا شغلت الزخارف النباتية الناعمة الفضاءات الداخلية للحشوات.

11- تنوعت القيم الضوئية والظلية في التصـميمات الزخرفيـة المركبـة، بفعـل التنوع في آلية التنفيذ وكذلك التغير في الملمس الزخرفي إلى جانب التغير في العمق الفضائي، كما أدى وجود نسب متباينـة مـن الفضـاء الأساسـي إلى زيادة البيان الضوئي والجلاء البصري للتصميمات وإضفاء الحيوية عليها.

حقق التنـاظر وجـوداً أساسـياً في التصـاميم الزخرفيـة إلى جانـب المـدى اللوني، مما أبعد الملل الناتج من تكرار الوحدات الزخرفية، وأحدث ثراءً واسـعاً في القيـم الضوئية واللونية من خـلال تبـاين حجـم المفـردات وأطوالهـا الموجيـة اللونية التي منحت الزخارف عمقاً فضائياً بارزاً عـبر المسـار التتـابعي للتصـاميم وتنوع أشكال عناصرها، سواء كانت هندسية أم نباتيـة إذ تتخلـى عـن صـفاتها المادية بتحولها إلى عناصر خطية ولونية مجردة.

الخاتمة

جمع الأندلسيون في الحمراء شتى الأساليب الفنية والرياضية والهندسية، ومنحوها طابعاً عربياً إسلامياً وأنشأوا فناً زخرفياً أندلسياً متميزاً عن الفنون الزخرفية الإسلامية الأخرى، فزخارف الحمراء مثلت الفن الأندلسي الأكثر أصالة، إذ تبدو بعيدة عن زخرفة الشرق الإسلامي. ويمكن أن نجمل ذلك بالنقاط التالية:

1. حظيت عمارة قصور الحمراء بجهد زخرفي غير مسبوق فيما بلغته من تطور ونضج، فبرزت تصاميم زخارفها الكثيفة المتنوعة الأشكال والعناصر مثيلاتها الأندلسية والأسلامية، إذ شمل التطور جميع الأشكال الزخرفية المعروفة سواء كانت بسيطة أم مركبة، كما تجسدت فيها كل أصول الجمال الفني من تكرار وتنوع وتشعب.
2. على الرغم مما تسخر به عمارة الحمراء من إبتكارات معمارية في التخطيط والبناء، فإن أهميتها الفنية الأساسية تتجسد بتشكيلها الزخرفي المتنوع والكثيف، الممتزج بالنقوش الكتابية متعددة الخطوط والمضامين والمستندة الى مهارة فنية فذة في التحكم الدقيق بكل الخامات لاسيما الجصية منها، إذ تشكل من هذا الابداع طرازاً جديداً في الفن الزخرفي المعماري، ساد مباني الاندلس والمغرب العربي في القرن الرابع عشر، وإمتد في تأثيره الى زخارف الفنون التطبيقية النسيجية والخزفية والمعدنية في داخل الاقليمين وخارجهما.
3. أدى التنوع في الحركة الناشئة من إختلاف حجم التكوينات الزخرفية وخاماتها وإسلوب تنفيذها وفق تعددية الاشغال الزخرفي، إلى تحقق الثراء

المظهري وتوفير إمكانية التتابع في تنوع أساليب التصاميم وتجددها، إعتماداً على المرونـة العاليـة في التقسـيم المسـاحي الـتي وفرتهـا الجـدران المتسـعة للقاعات والأبهاء في القصور.

4. تكييف التصميمات الزخرفية لتقبل الإضافات والتحـويرات للوصـول إلى أشكال جديدة من التصاميم تتصف بالإبداع، تمثلـت في ظهـور توريقـات نباتية جديدة وتشبيكات هندسية معقـدة فضـلاً عـن النقـوش الكتابيـة،إذ إجتمعت في الحمراء لوحات زخرفية مركبة تعـد مـن أرقـى مـا بلغـه فـن الزخرفة الإسلامي في كل زمان ومكان.

5. تحقق المغايرة الشكلية وفـق تصـاميم متنوعـة مـن خـلال التغـيير المتجـدد للمـدى الفضـائي تبعـاً لـتغير القصـور والقاعـات والعناصـر المعماريـة والخامات، إذ تحققت لدى المصمم الزخرفي الموهبة الفنيـة الـتي تمكنـه مـن توافق الزخرفة تماماً مع السطح المزخرف.

6. تتكامل جمالية التصميم الزخرفي في الحمراء مع جمال التصميم المعمـاري للقصـور وجمال البيئة المحيطة بها مـن حـدائق ونـافورات وبـرك وسـواقي المـاء الجـاري في مشاهد مثيرة وممتعة ميزت الحمراء عن غيرها من العمـائر الإسـلامية، كمـا تميـز التصميم الزخرفي بالتنوع الشديد إذ لا يتكرر التصميم الواحد المنفذ علـى عنصـر معماري معين مرة أخرى في أي من قاعات القصور.

7. يعد نوع وإسلوب التصميم الزخرفي والمفردات والعناصـر الـتي يتضـمنها، وثيقة مرجعية لتحديد تاريخ بناء القصور ودراسة فن الزخرفة الأندلسـي، إذ تميز كل عهد أندلسي إجمالاً بطراز زخرفي خـاص بـه، وأحيانـاً سمـات أخرى تفصيلية مرتبطة بزمن حاكم معين ضمن العهـد الواحـد وهـذا مـا

ينطبق على قصور الحمراء، فالتصاميم الزخرفية الأندلسية تحمل ملامح التغيرات الفنية الزخرفية المستمرة في تلك البلاد طيلة حقبة إمتدت الى ثمانية قرون لتبلغ ذروتها في الحمراء.

8. إعتمدت التصاميم الزخرفية على المفردات الصغيرة الناعمة والبالغة الدقة المشغولة الى حد السنتيمتر المربع الواحد، إذ تستمد تلك الزخارف فلسفتها الجمالية من واقع الحمراء وماأحاط بها من ظروف تاريخية وجغرافية خاصة، فهذه القصور السلطانية لا تقع على ساحل بحر أو ضفاف نهر كبير، بل تقوم وحيدة منعزلة على جبلها كأنما لا منفذ لها تطل منه على العالم إلا من الأعلى إذ السماء والنجوم فهي زاهدة في الرحلة والمغامرة، منطوية على نفسها في قناعة أشبه بتوكل المتصوفة.

9. التركيز على فكرة إغناء المساحة المتاحة بالعناصر الزخرفية المناسبة لوناً وحجماً، فضلاً عن إشغال كل مساحات الجدران والعناصر المعمارية للقصور بالزخارف بغض النظر عن أهميتها الوظيفية.

10. تحددت العلاقات بين العناصر والأسس التصميمية، بموجب بنية معينة لكل تنوع زخرفي، إذ إستخدم المصمم الزخرفي في الحمراء عدة أساليب من العلاقات البنائية في تشكيل موضوعاته الفنية الزخرفية ذات الدلالة الوظيفية والجمالية والتأثيرات المكانية سواء كانت السطحية منها أم العميقة.

11. مثلت التصاميم النباتية لعينة التحليل عالماً نباتياً زاخراً بالأشكال والألوان المتنوعة، ضمن حدود وحدة عامة تهيمن على زخارف التصميم الواحد، إذ جرى العمل بعناصر وأشكال محدودة يتم تكرارها لخلق شعور

بالوحـدة والتنـوع في أصـغر المسـاحات وبأقـل العناصـر الفنيـة، كمـا أن المفردات الزخرفية تتحرك حركات إنسـيابية متواليـة أفقيـة أو عموديـة أو متنوعة محققة التوازن المتماثل، ومؤكدةً الوحدة والتكرار المعبر عن الإيقاع، لإثارة الشعور بالامتداد واللانهائية من خـلال التطلـع إلى اللامحـدود عـبر تجاوز الواقع المحسوس.

12. إستهدفت الزخارف الكتابية في الحمـراء إلى جانـب الزخـارف الأخـرى زيادة الحصيلة الإبداعية وإدخال عنصر الإثارة في التصاميم، خاصـةً فيمـا يتعلق بحركة الحروف والوحدات الزخرفيـة، وإسـتخدام التغـيير والتنويـع بحركات إيقاعيـة متواليـة دون وقفـات، هـذا الإيقـاع الحركـي المتـدفق في زخارف سائر العناصر المعمارية للحمراء، يسـتحوذ علـى مشـاعر النـاظر مولداً ضرباً من التآلف غير الأعتيادي مع البناء.

13. إحداث الوظيفية القرائية ضمناً في النقوش الكتابيـة الزخرفيـة إلى جانـب الوظيفة التزيينية، عكس مرونة الحرف العربي في الانسـجام مـع العناصـر الزخرفية الأخرى مما أثرى التصاميم الزخرفية في الحمراء، فضلاً عما تمثله النقوش الكتابية من قيمة تأريخية توثيقية، كما تعد وفرة النقوش الكتابية في الحمراء التي تجاوزت العشرة آلاف نقش مزخرف ظاهرة فريدة في العمـارة الإسلامية.

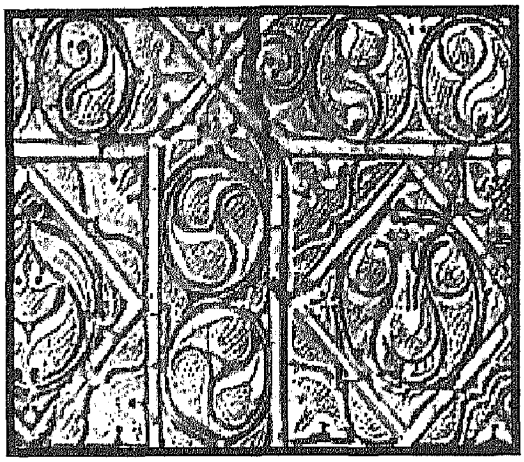
14. أجاد الفنان المسلم في الحمراء تصنيع وخلـط وإستخدام الألـوان بمهـارة وعلمية وأبدع في تناسـقها وإنسـجامها، إذ مـا تـزال هـذه الألـوان متألقـةً خاصة في زخارف الزليج رغم مرور سبعة قرون على تنفيذها، فقد حـافظ الغلاف المزجج عليها من تأثيرات المحيط الخـارجي، ومـن جانـب آخـر لم يستطع الأسبان إعادة ما تضرر من ألوان زخـارف الحمـراء إلى مـا كانـت

عليه من تألق في عهد بني نصر على الرغم من تطور تقنية الألوان والأصباغ، إذ التباين واضح في ألوان الزخارف الأصلية وتلك التي تم ترميمها.

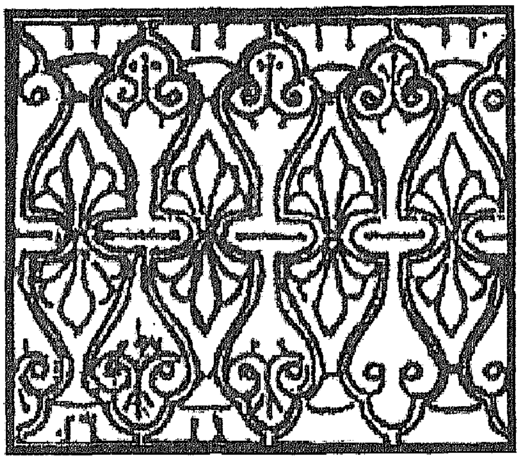
15. تميز التصميم الزخرفي في الحمراء، بالتنظيم المتطور للمساحات الزخرفية وفق مؤثرات المنظور، وذلك بمراعاة مستوى نظر المشاهد من خلال التحكم في زوايا ومستويات حفر الزخارف الجصية المنقوشة في أعلى الجدران والسقوف، إذ تتباين في تصميمها عن تلك المنفذة في المستويات الأدنى من الجدران.

تطور زخارف الجدران والتيجان والأقواس والقباب في قصور الحمراء وطغيانها على فن العمارة، يعد إنموذجاً صريحاً على زيادة تدخل الزخرفة في تكوين فن العمارة الاسلامية في العصور الاسلامية المتأخرة، إذ تم الاستعاضة في قصور الحمراء عن ثنائية المبنى والزخرفة بكيان تركيبي واحد، عبر تجريد العناصر المعمارية من وظيفة الحمل وتحويلها إلى عناصر زخرفية بحتة في إطار إنشائي متين وكساء زخرفي كثيف، إذ لجأ المزخرف النصري أحياناً إلى إستخدام الزخارف الجصية المخرمة للتخفيف من ثقل العناصر المعمارية.

الأشكال الزخرفية للفصل الأول



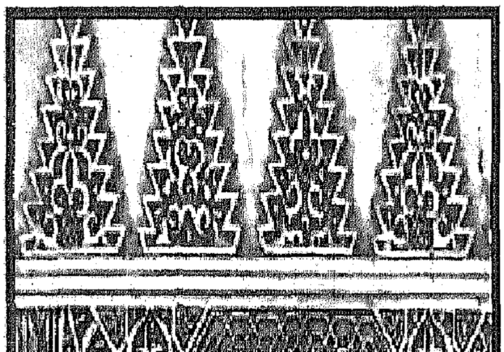
شكل(1-أ)
زخارف من طراز سامراء الثاني



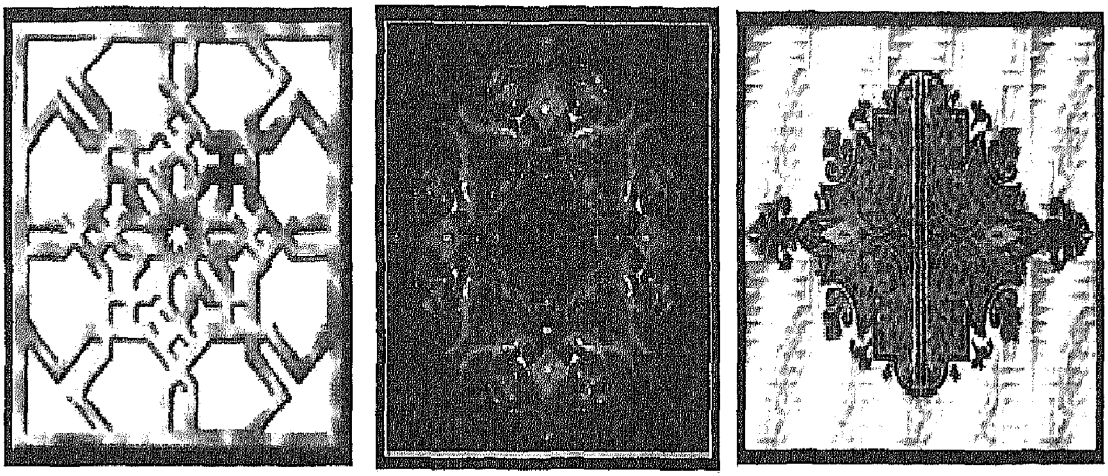
شكل (1-ب)
زخارف من طراز سامراء الثالث



شكل (2-أ)
تصميم زخرفي هندسي مقرنص



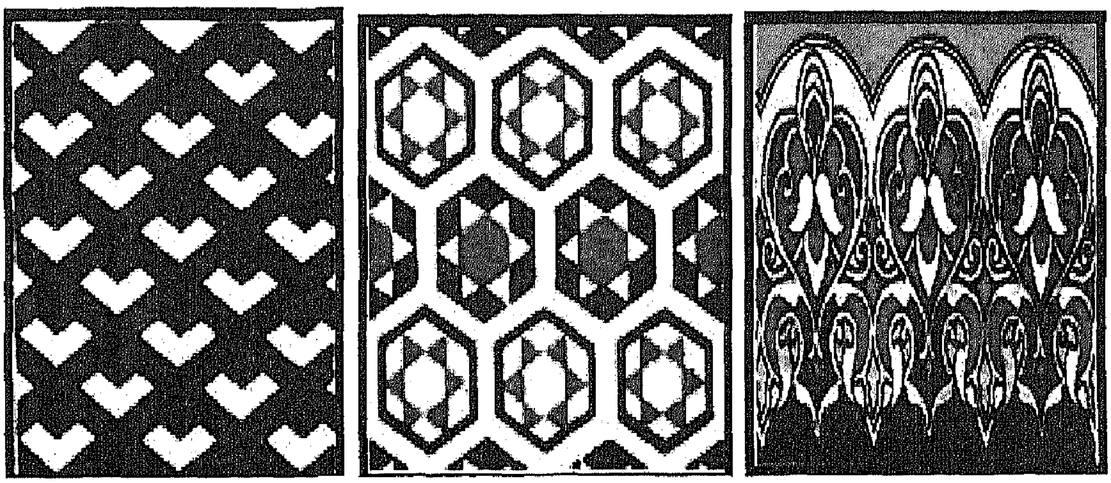
شكل (2-ب)
تصميم زخرفي هندسي شرافات



توازن ثنائي   توازن رباعي   توازن شعاعي

شكل (3)

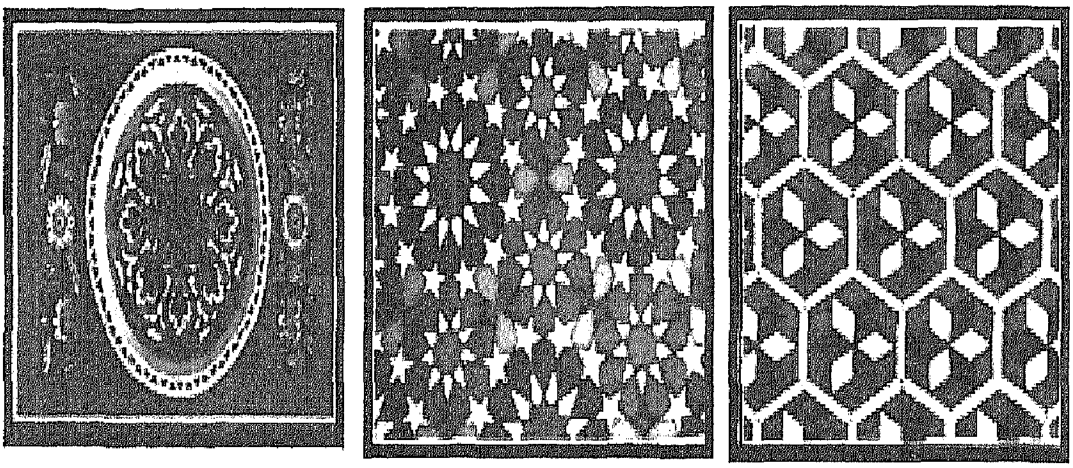
أنواع التوازن الزخرفي



تكرار تام   تكرار متناوب   تكرار انتشاري

شكل (4)

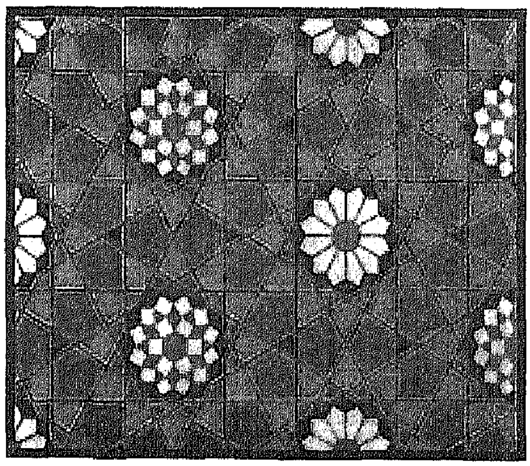
أنواع التكرار الزخرفي



ايقاع رتيب   ايقاع غير رتيب   ايقاع حر

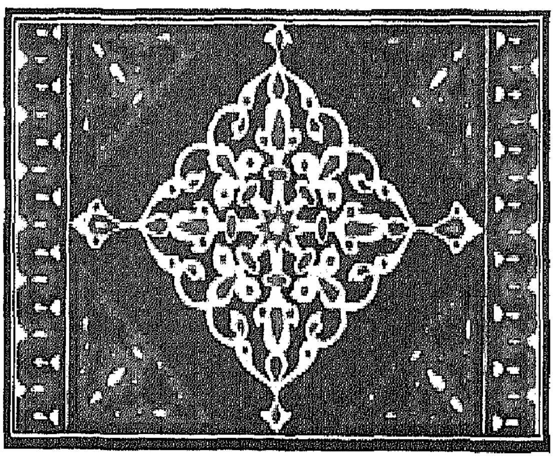
شكل (5)

أنواع االايقاع الزخرفي



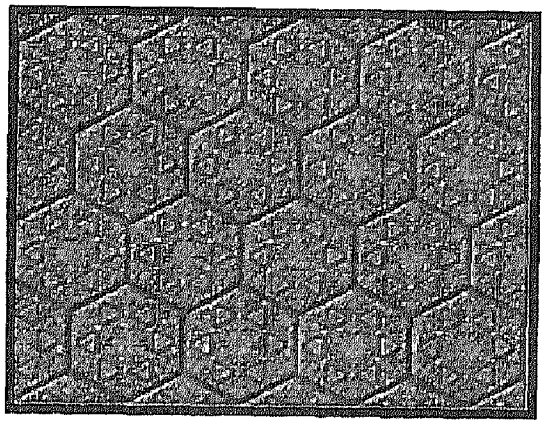
شكل (6)

تباين زخرفي

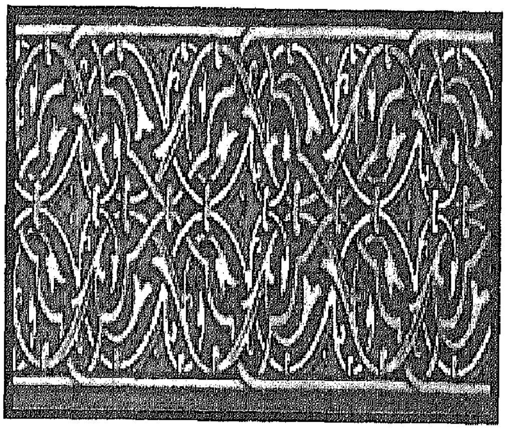


شكل(7)

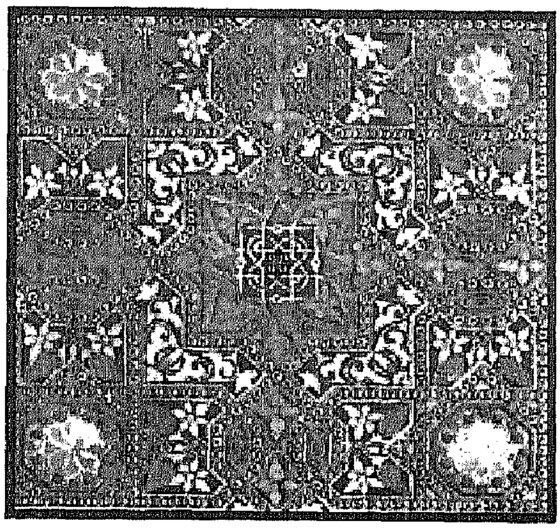
هيمنة زخرفية



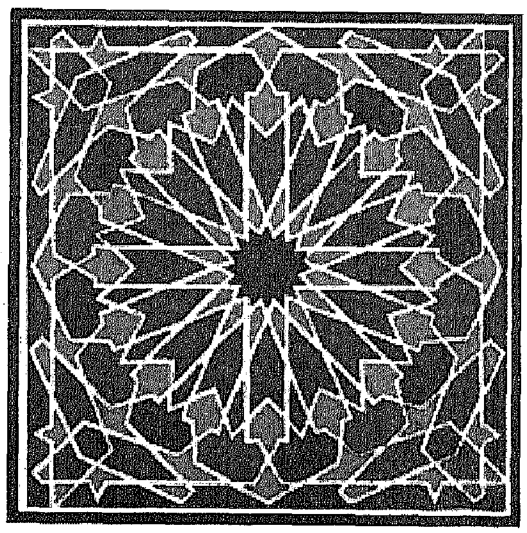
شكل (8)
تنظيم زخرفي شبكي



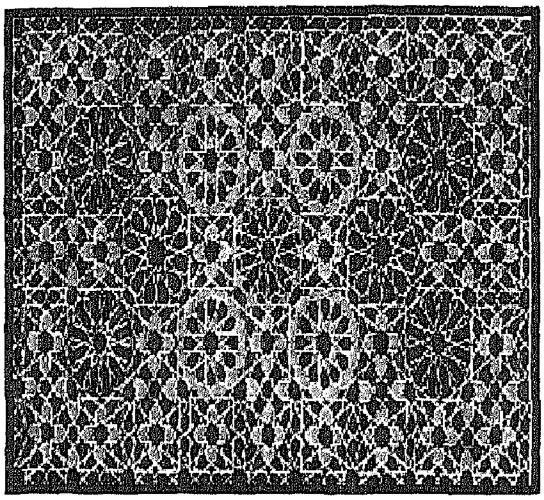
شكل(9)
تنظيم زخرفي خطي



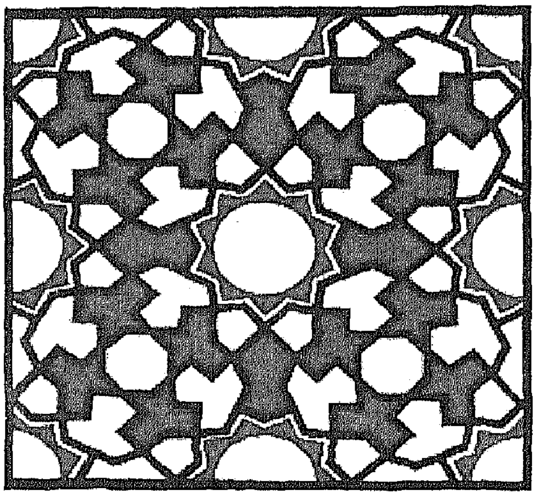
شكل(10)
تنظيم زخرفي مركزي



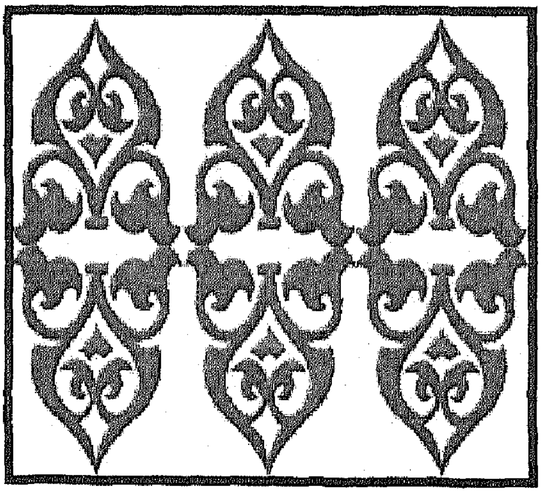
شكل (11)
تنظيم زخرفي شعاعي



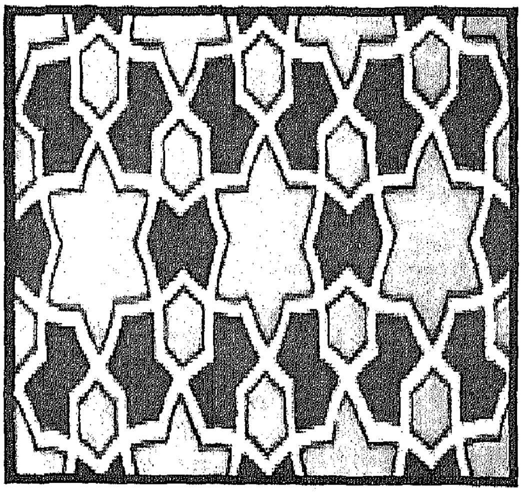
شكل(12)
تنظيم زخرفي تجميعي



شكل(13)
تداخل زخرفي

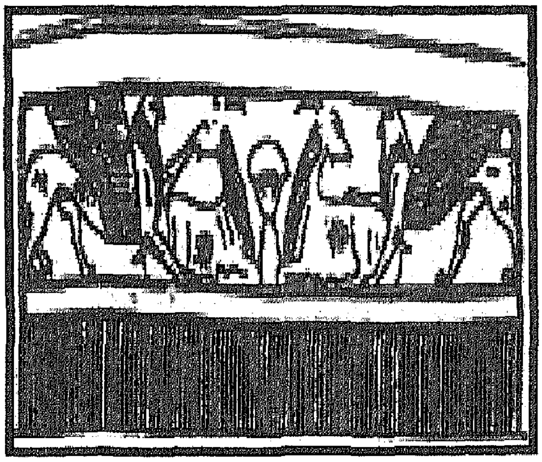


شكل(14)
تجاور زخرفي

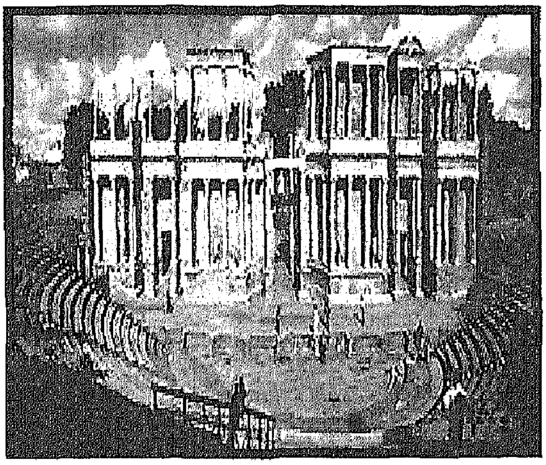


شكل(15)
تماثل زخرفي

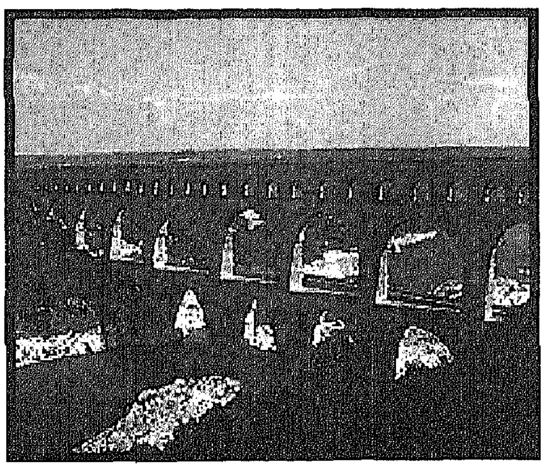
الأشكال الزخرفية للفصل الثاني



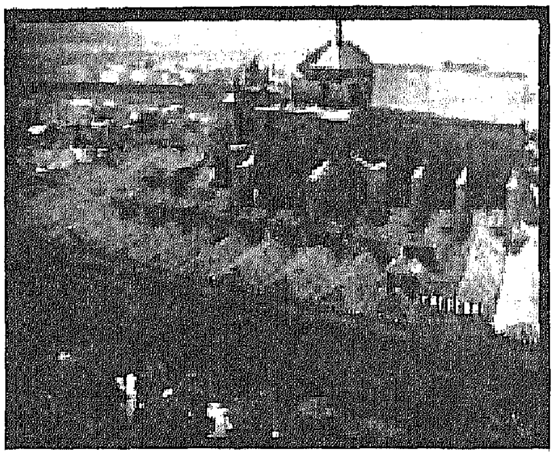
شكل (16) مشط فينيقي من العاج ذو
زخارف حيوانية



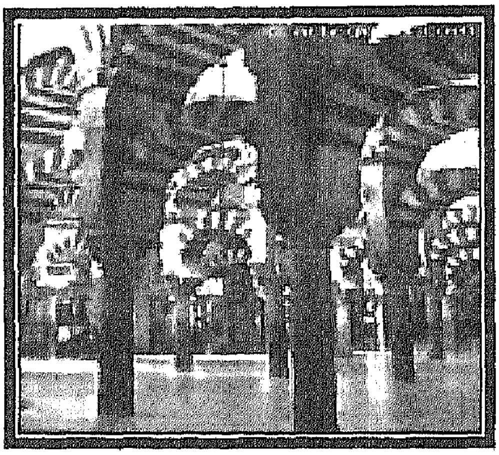
شكل (17)
منظر عام للمسرح الروماني في ماردا



شكل (18)
القناطر الرومانية في أشقوبيا



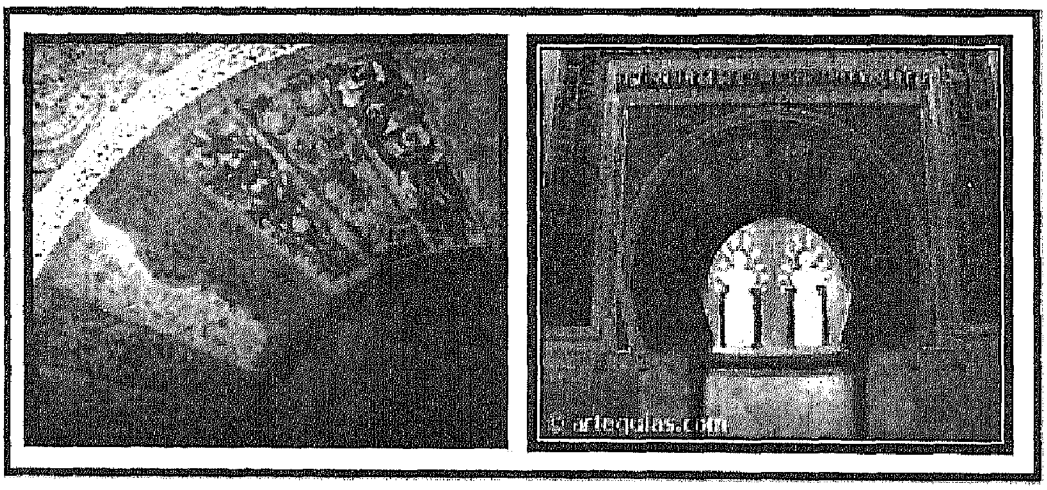
منظرللجامع من الخارج



الأقواس والأعمدة داخل الجامع

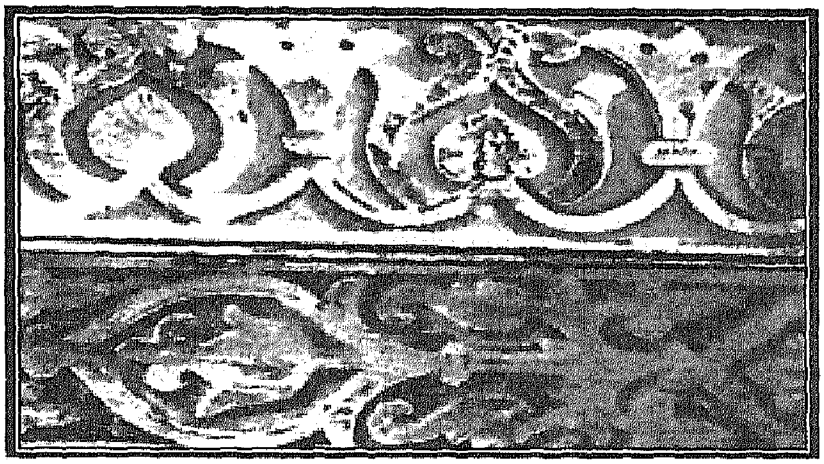
شكل (19)

جامع قرطبة



شكل(20)

زخارف الفسيفساء في محراب جامع قرطبة



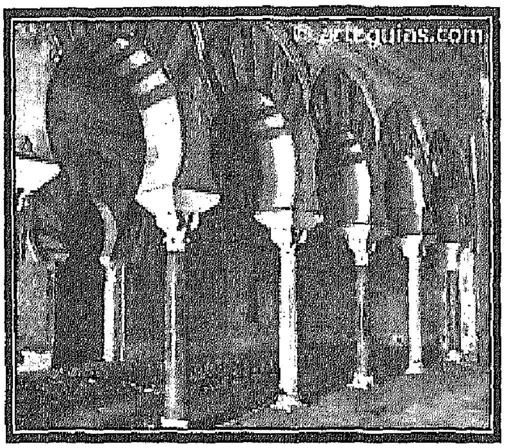
شكل (21)

زخارف خشبية من سقف جامع قرطبة

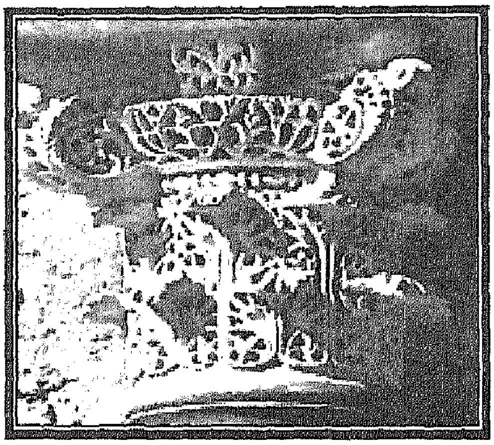


شكل(22)

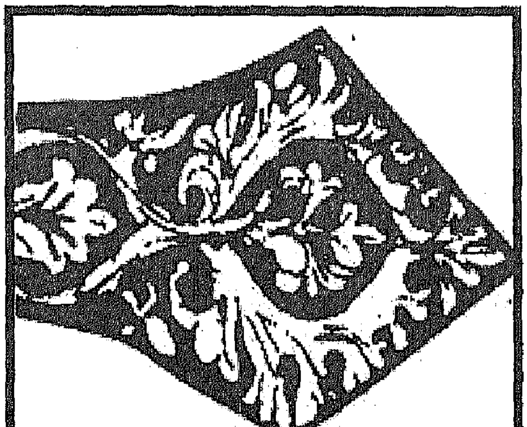
زخارف قبة جامع قرطبة



شكل(23)
عقود مزينة بالطابوق والحجر من الزهراء



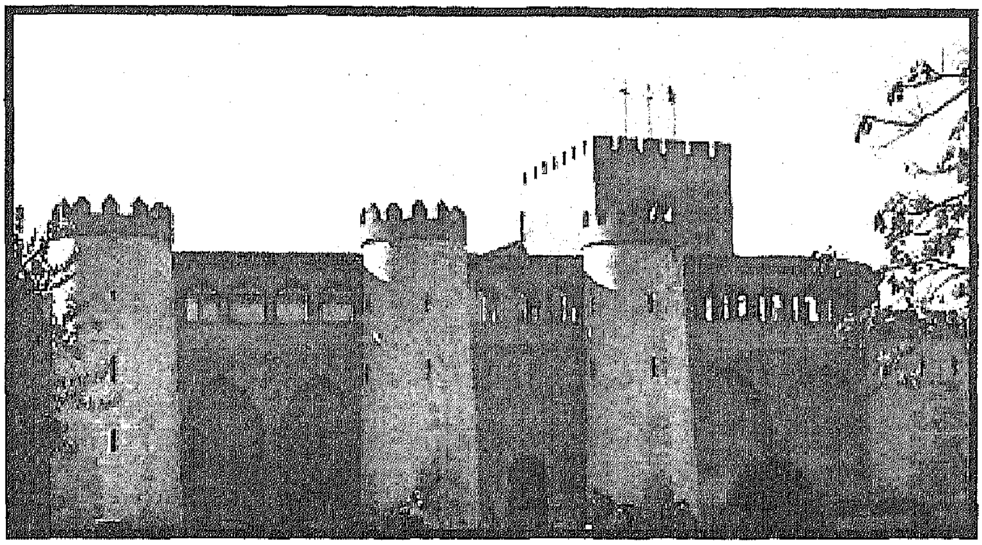
شكل (24) زخارف على تاج
عمود من الزهراء



شكل(25)
نموذج ورقة الأكانتس من الزهراء

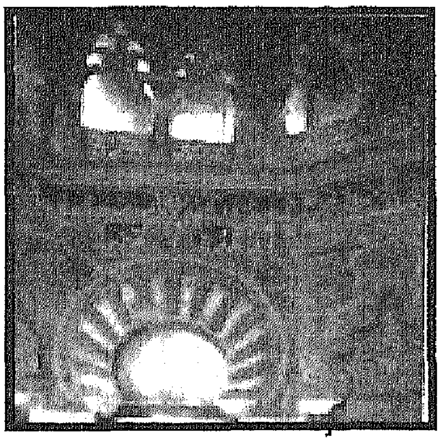


شكل(26)
لوح حجري مزخرف من الزهراء



شكل (27)

قصر الجعفرية في سرقسطة

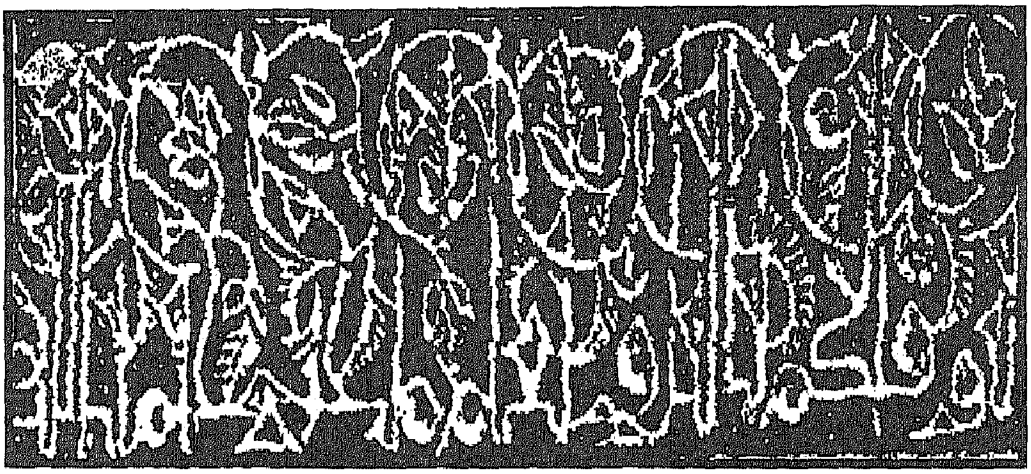




محراب القصر   ب. مدخل القصر

شكل(28)

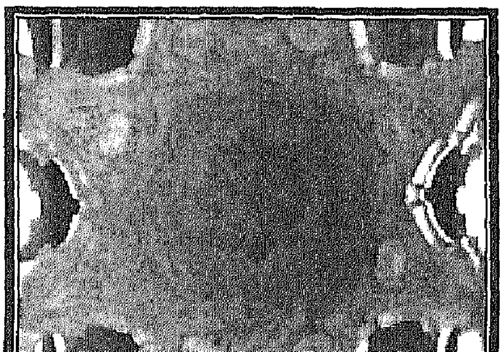
العناصر الزخرفية لقصر الجعفرية



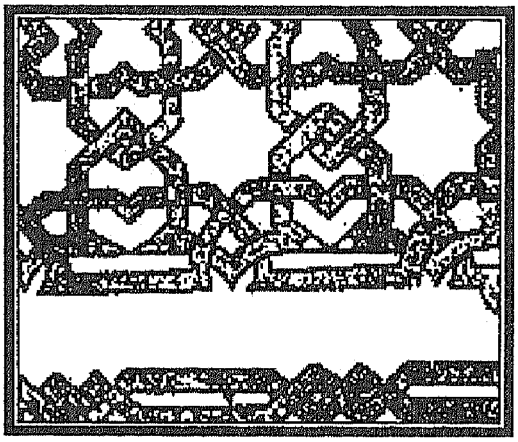
شكل (29)
نقوش كتابية في مصلى قصر الجعفرية



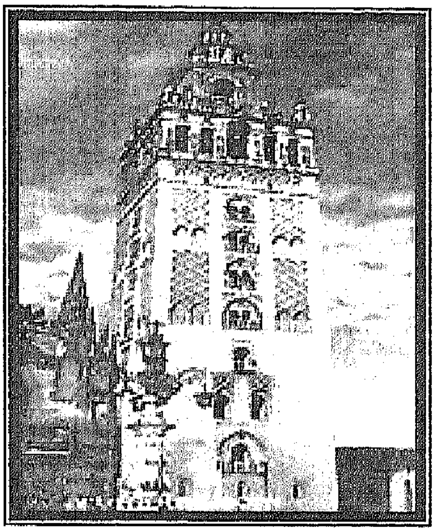
شكل(30)
زخارف مرابطية من برغش



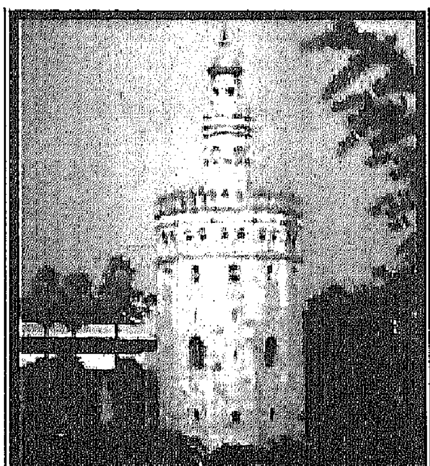
شكل(31)
القبة المرابطية من الداخل



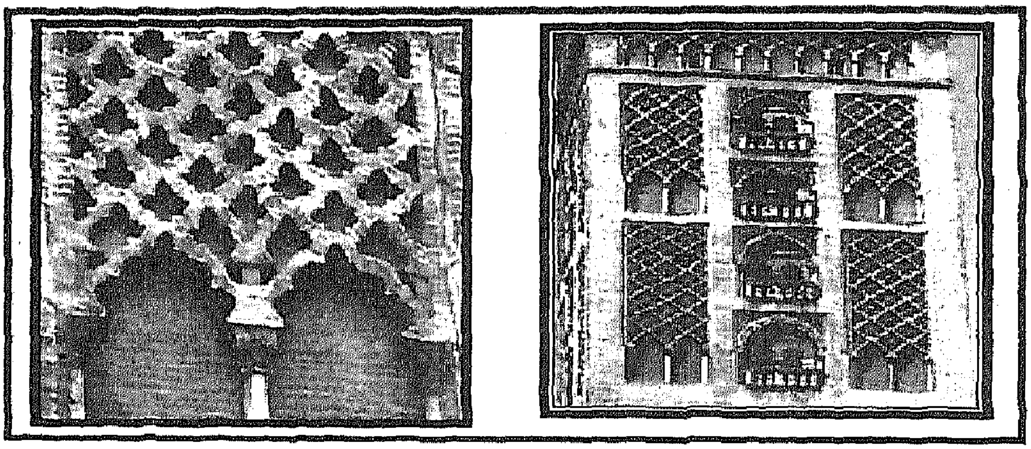
شكل (32)
زخارف هندسية من القصير



شكل(33)
مأذنة جامع إشبيلية



شكل (34)
برج الذهب إشبيلية



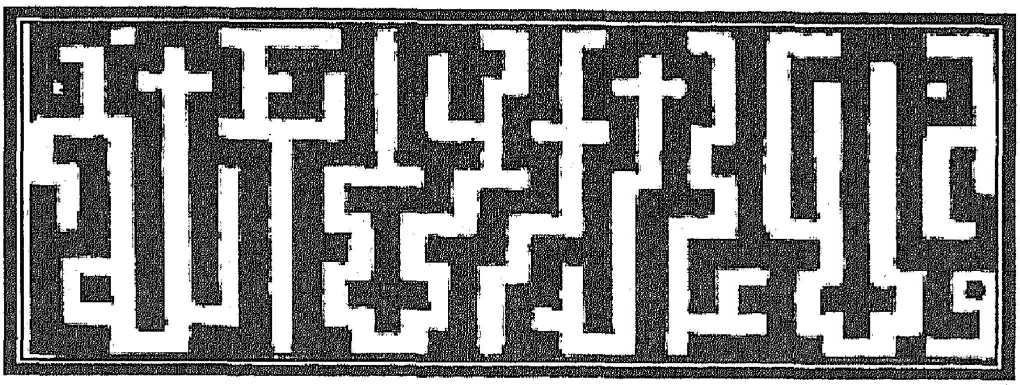
شكل(35)

زخارف مأذنة الخيرالدا



شكل(36)

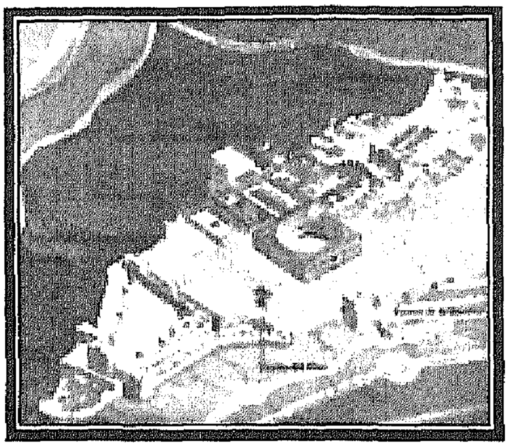
إفريز خشبي منقوش للموحدين - جزيرة طريف



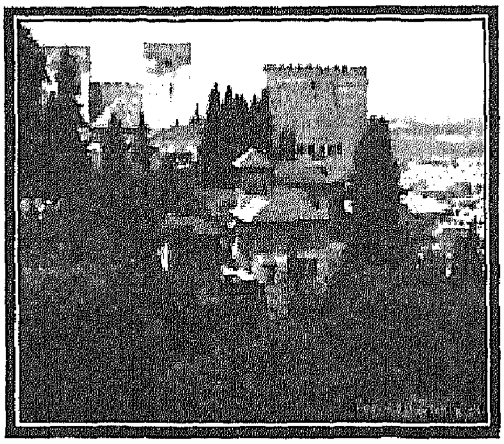
شكل (37)

نقوش كتابية من الفن المدجن

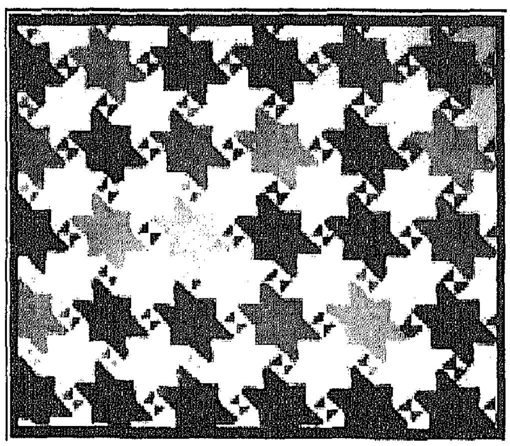
الأشكال الزخرفية للفصل الثالث



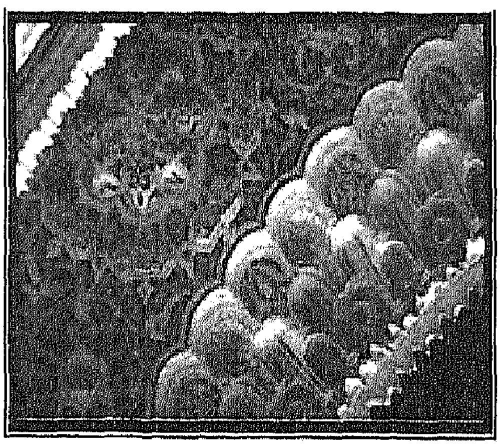
شكل (38)
منظور عام للقصور على تل سبيكة



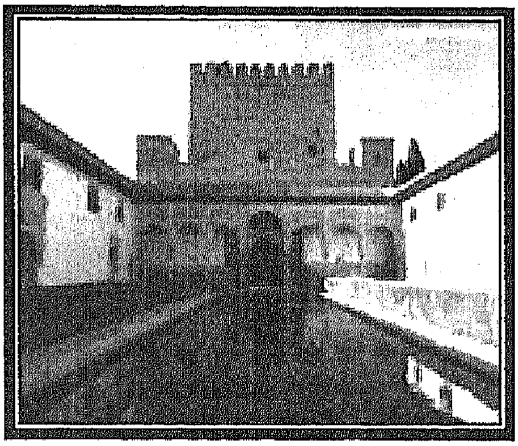
شكل(39)
جانب من قصور الحمراء من الخارج



شكل (40)
تصاميم زخرفية متنوعة من بهو المشور

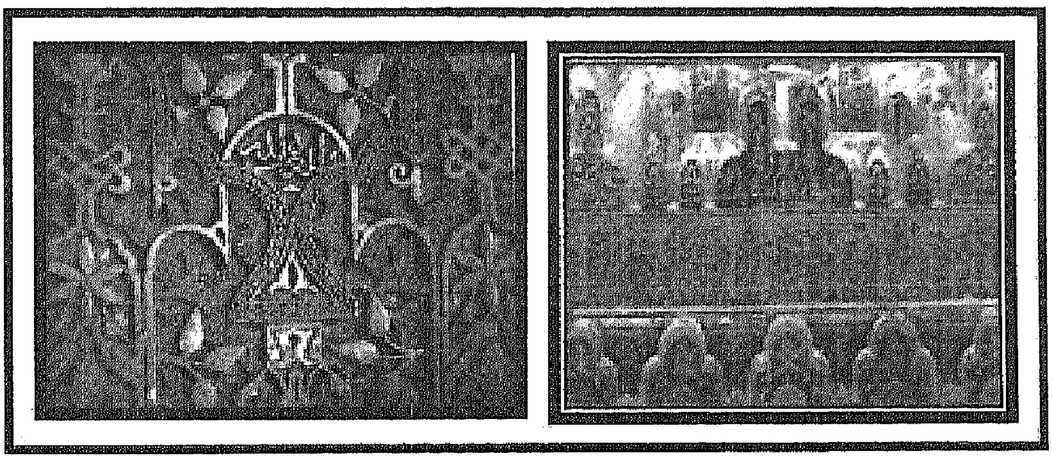


شكل (41)
زخارف جصية في عقد بالقاعة الذهبية



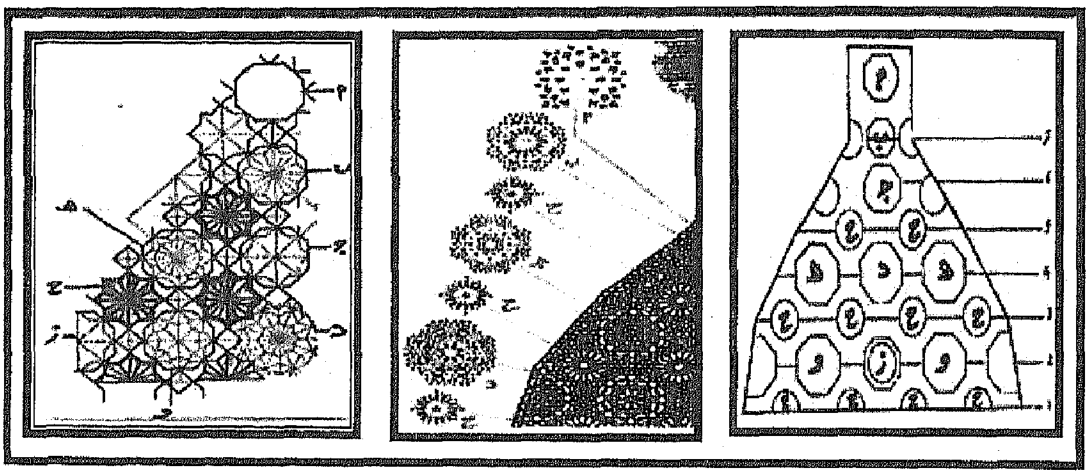
شكل (42)

واجهة بهو الريحان

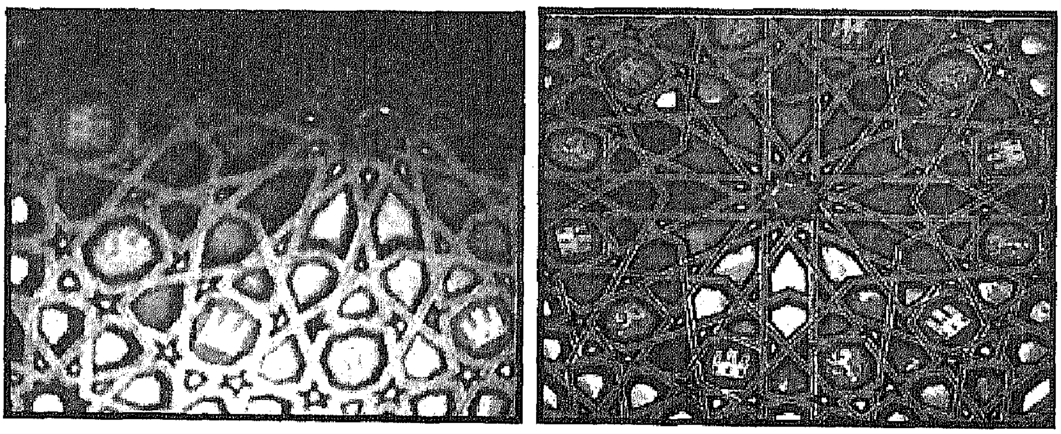


شكل(43)

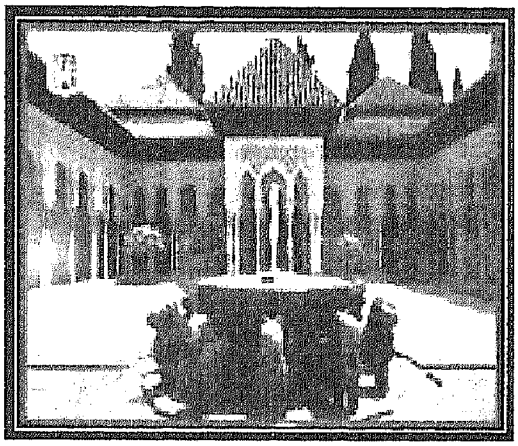
زخارف متنوعة من قاعة العرش



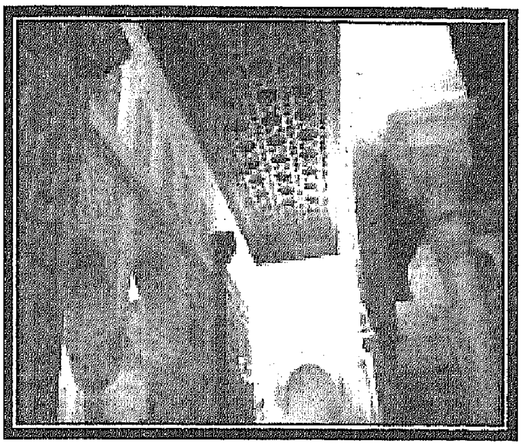
شكل (44) المخطط الاساسي لانواع الأشكال النجمية في
سقف قاعة العرش



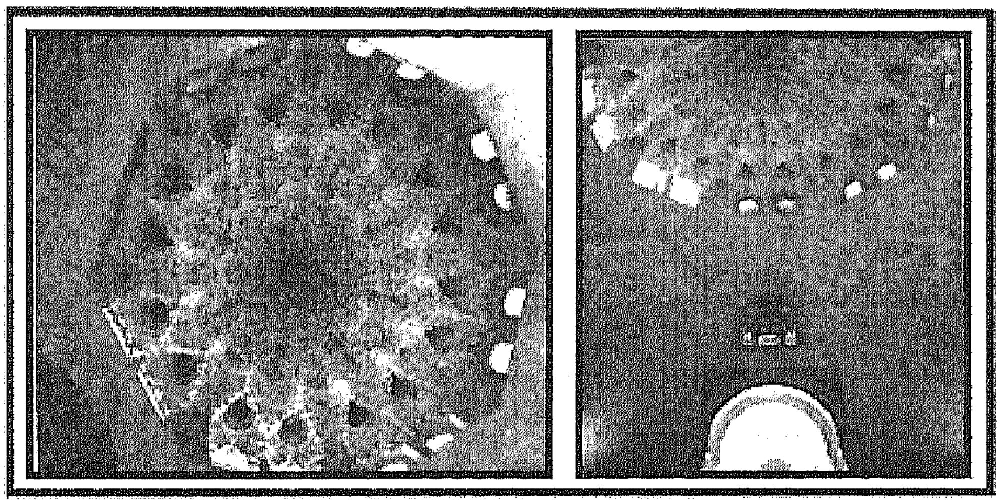
شكل (45) مقطعين تفصيليين لأحد الأطباق النجمية في
سقف قاعة العرش



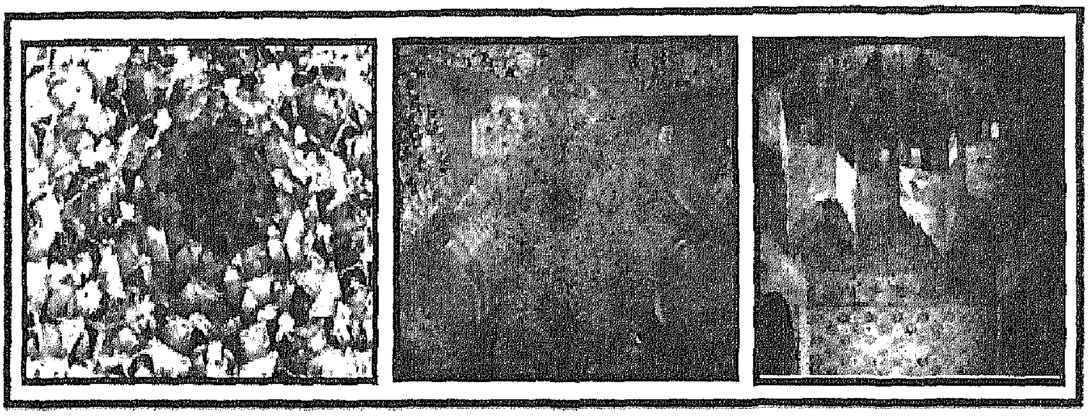
شكل (46)
بهو الإسود



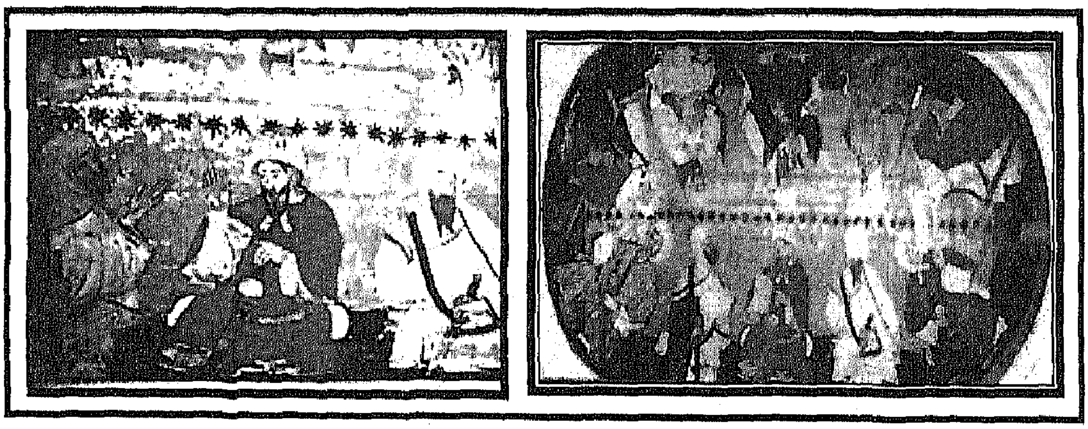
شكل(47)
أحد أروقة بهو الإسود



شكل(48)
قبة قاعة الأختين



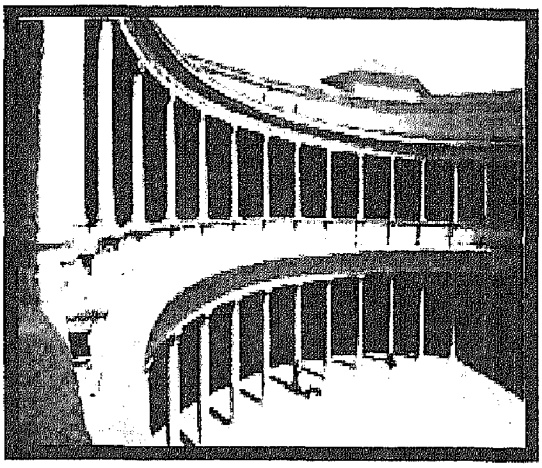
شكل (49)
المقرنصات في قبة قاعة بني سراج



شكل (50)
رسوم سلاطين بني نصر على سقف قاعة الملوك.



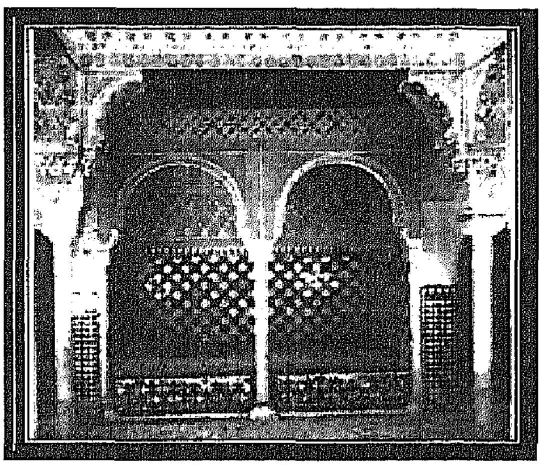
شكل(51)
رسوم إسلامية في قاعة الملوك



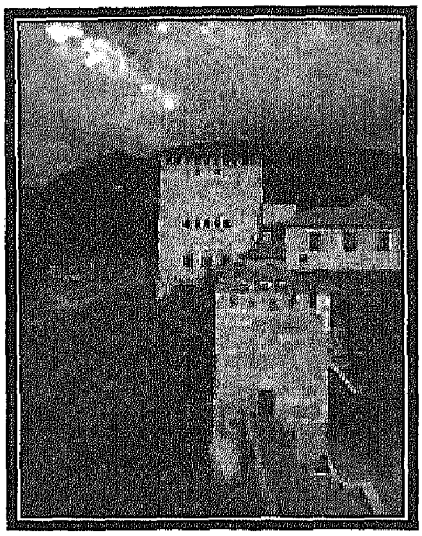
شكل (52)
قصر شارلكان الإسباني في الحمراء



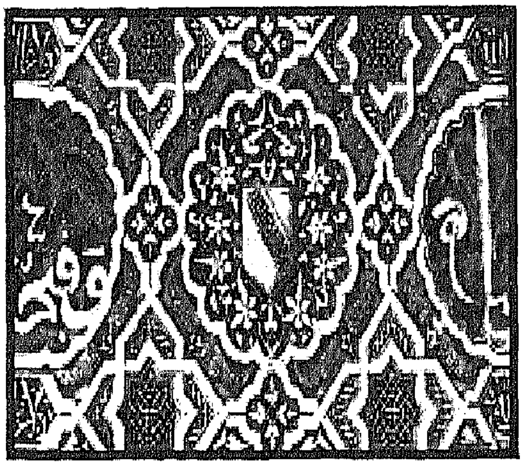
شكل (53)
قصر جنة العريف



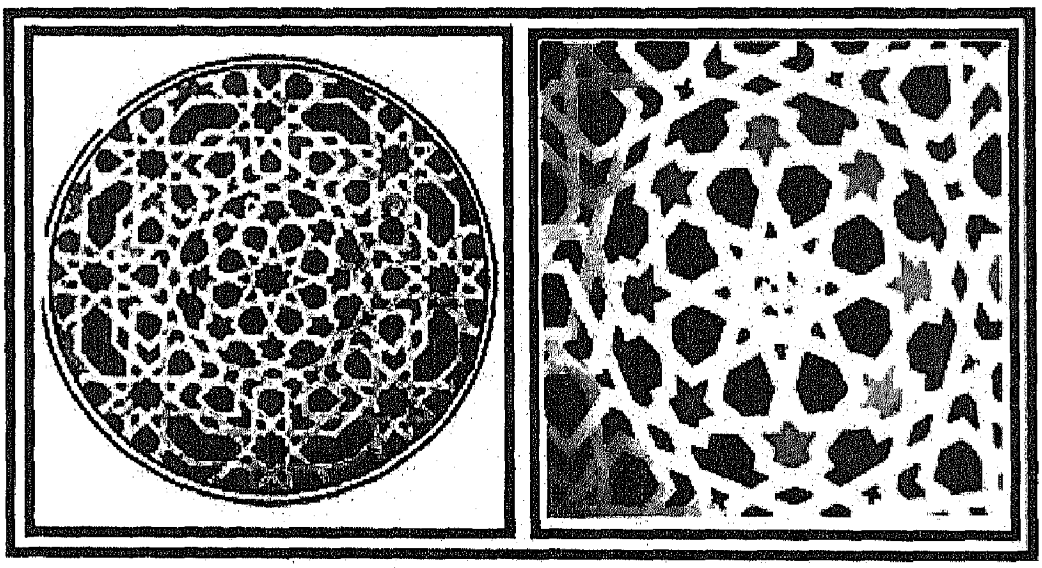
شكل (54)
قاعة الإستراحة في الحمامات



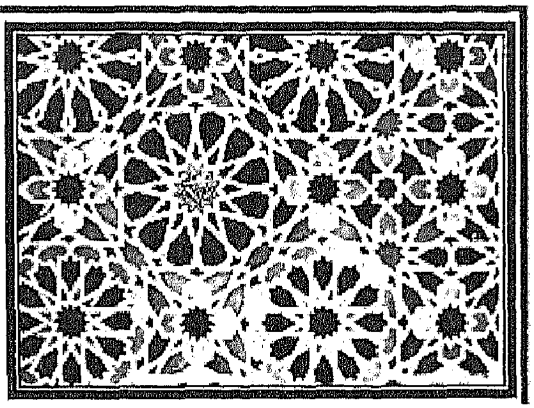
شكل (55)
جانب من اسوار وابراج الحمراء

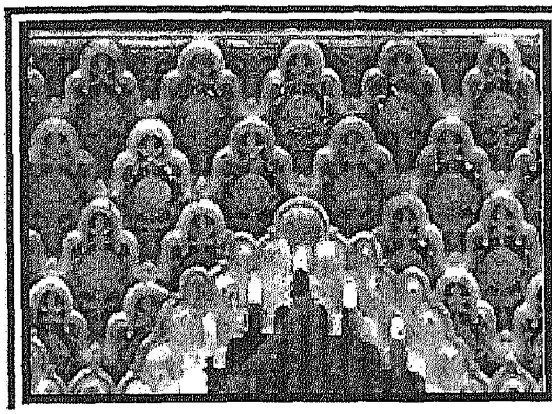


شكل (56)
حشوات زخرفية جصية



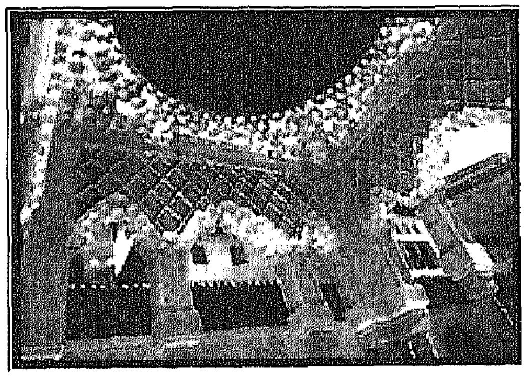
شكل (57)
زخارف على الزليج منفذة بتقنية الفن البصري





شكل (58)

زخارف هندسية متنوعة من الحمراء



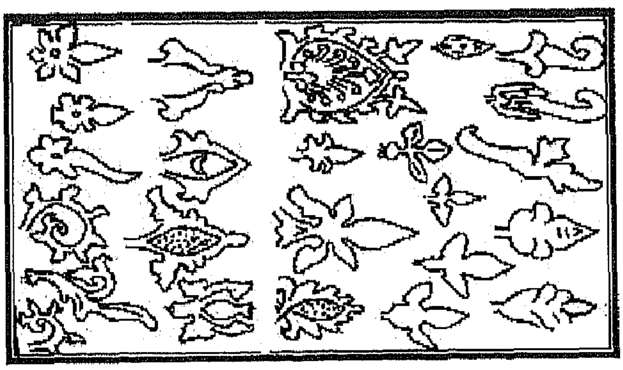
شكل (59)

أقواس مقرنصة من ساحة الإسود



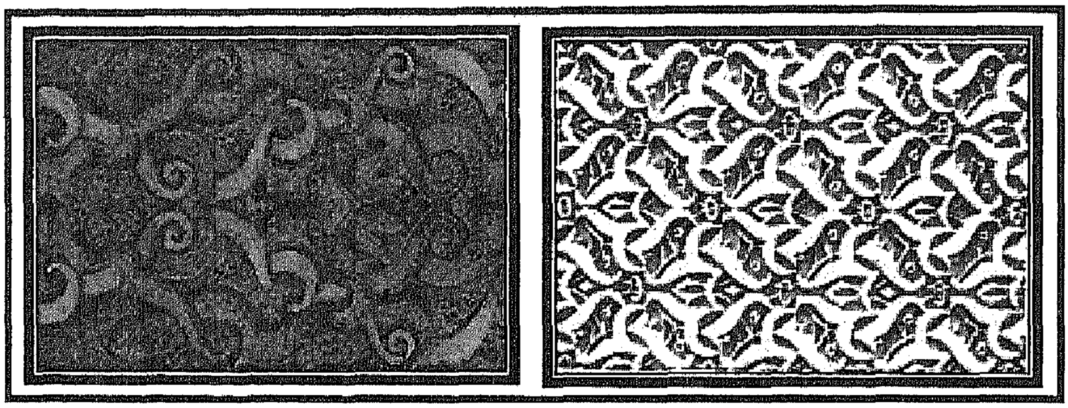
شكل (60)

تاج عمود مزخرف من الحمراء



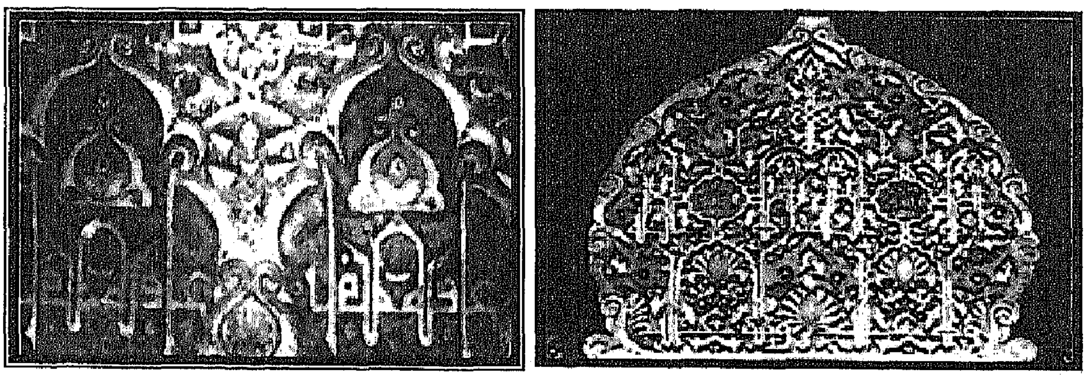
شكل(61)

أشكال توريقات نباتية جديدة في الحمراء



شكل (62)

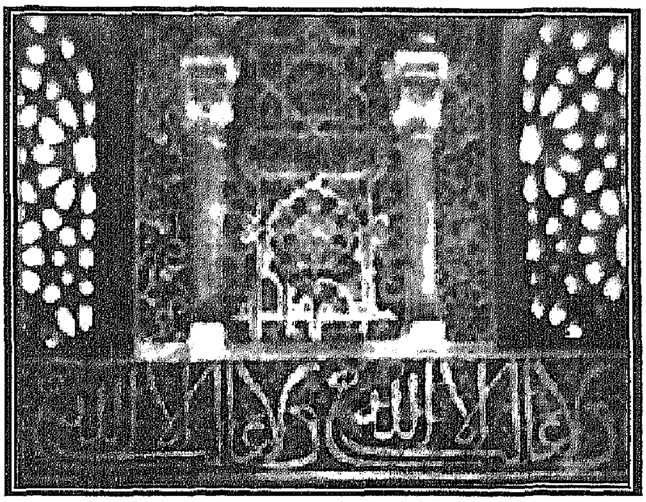
زخارف نباتية متنوعة من الحمراء



حروف كوفية مظفورة   نقوش كتابية بطريقة المرآة

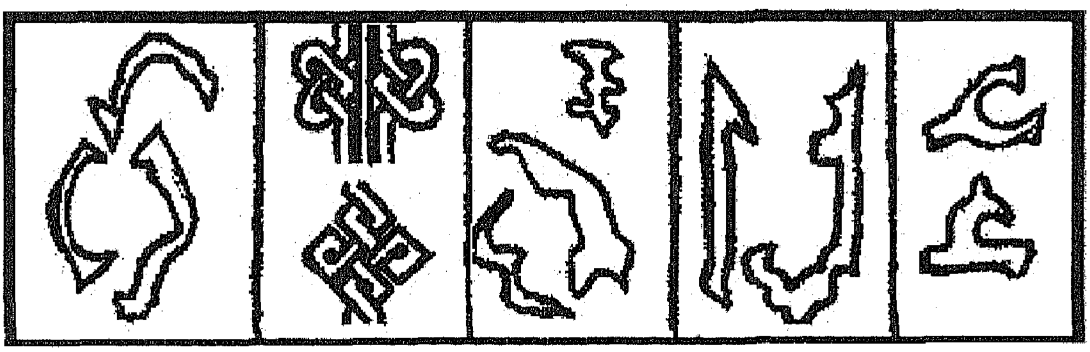
شكل (63)

زخارف كتابية متنوعة من الحمراء



شكل(64)

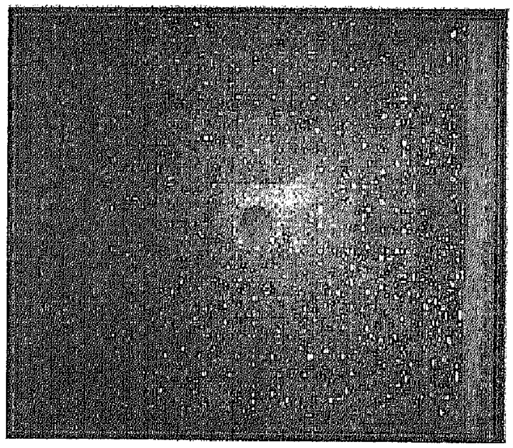
شعار بني نصر(ولا غالب إلا الله)



شكل(65)

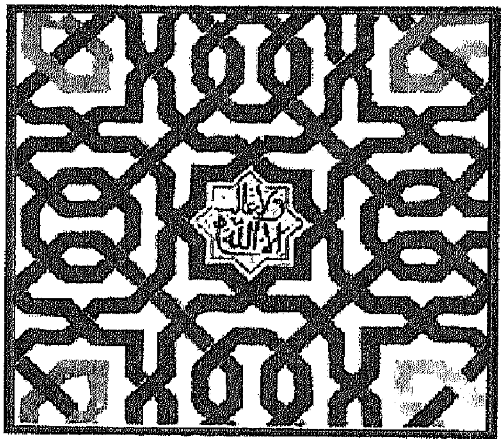
بعض أنواع الأشكال الزخرفية لحروف الخط الكوفي في الحمراء

أشكال زخرفية متنوعة



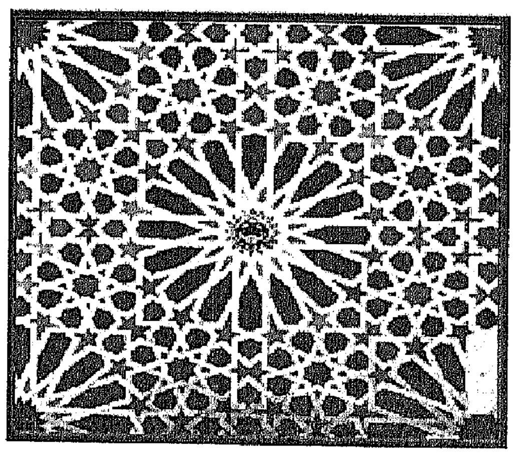
شكل (1)

قاعة العرش



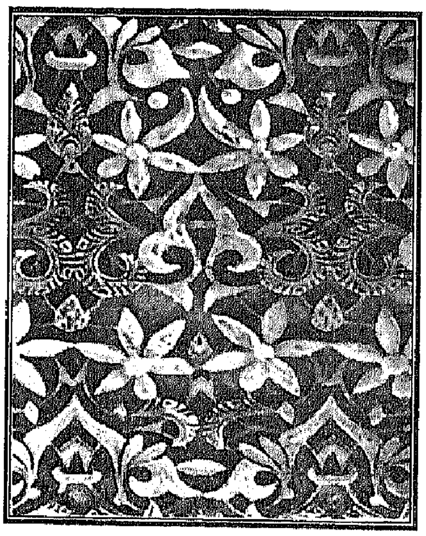
شكل (2)

قاعة قمارش



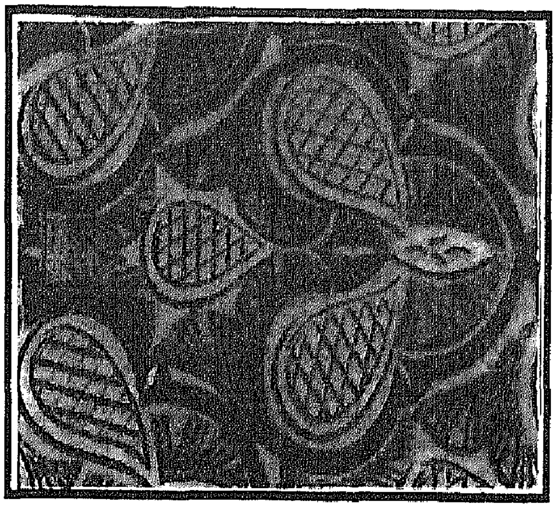
شكل (3)

قاعة المشور



شكل (4)

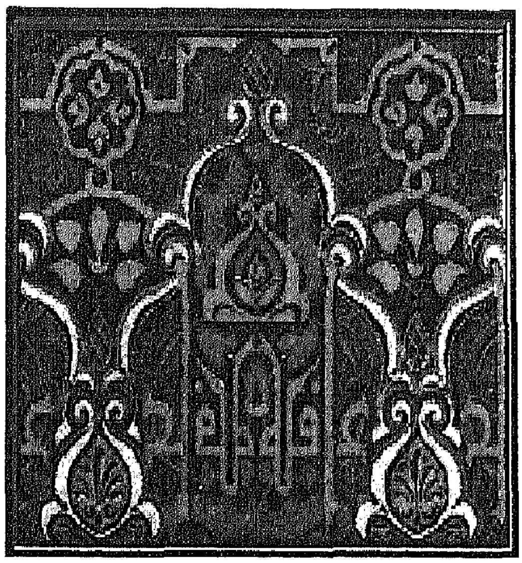
بهو الأسود



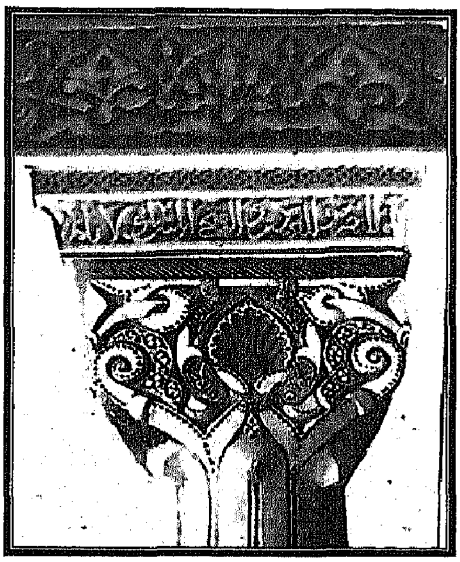
شكل (5)
قاعة العرش



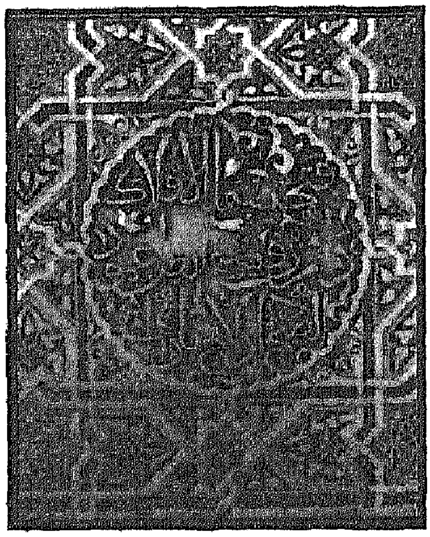
شكل (6)
قاعة المشور



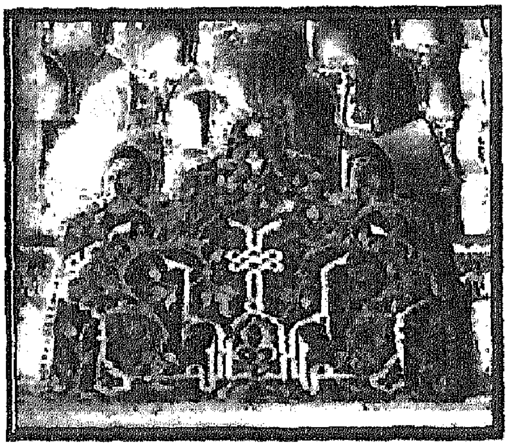
شكل (7)
برج الأسيرة



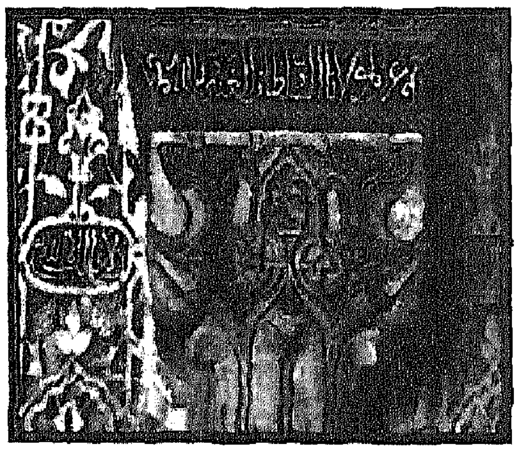
شكل (8)
بهو الأسود



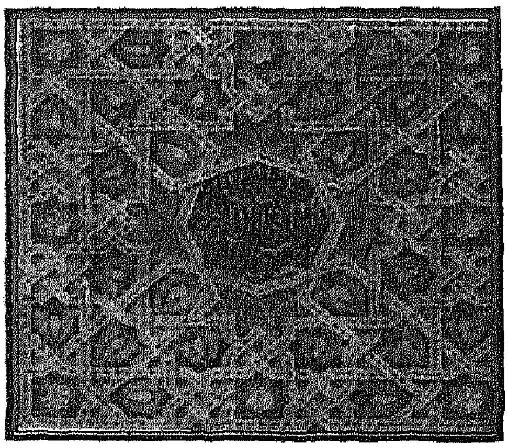
شكل (9)
قاعة الأختين



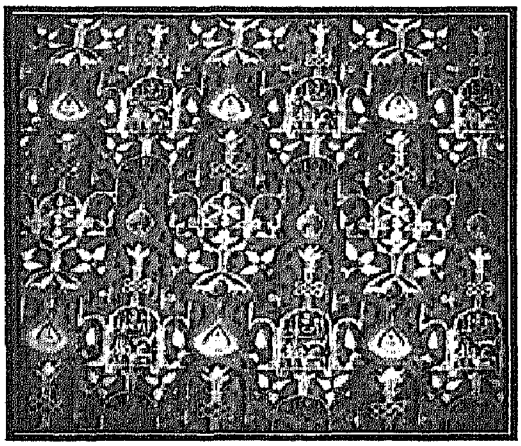
شكل (10)
قاعة البركة



شكل (11)
قاعة الملوك

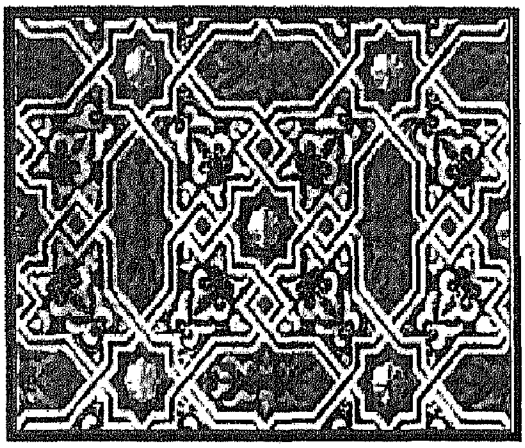


شكل (12)
قاعة العرش



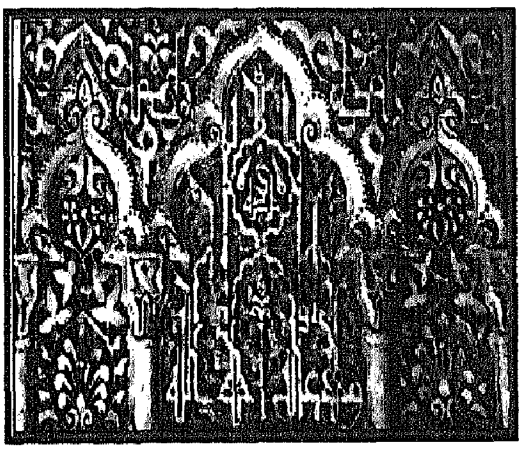
شكل (13)

قاعة المقرنصات



شكل (14)

قاعة بني سراج



شكل (15)

قاعة بني سراج

الملاحق

ملحق رقم (1)
أهم أحداث الأندلس

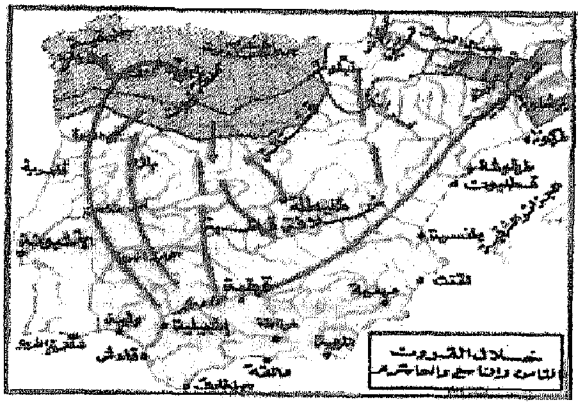
- 92 هـ/ 711م فتح الأندلس بقيادة طارق بن زياد.
- 93هـ/ 712م عبور موسى بن نصير وجيوشه إلى الأندلس لإتمام الفتح.
- 95 هـ/ 714م وصول الجيوش الإسلامية إلى جنوب فرنسا.
- 114 هـ/ 732م خسارة الجيوش الإسلامية في معركة بلاط الشهداء بفرنسا.
- 132هـ/ 750م نهاية الحكم الأموي في دمشق وابتداء العصر العباسي.
- 138 هـ/ 756م عبد الرحمن الداخل يحكم الأندلس.
- 169 هـ/ 785م تأسيس جامع قرطبة.
- 206 هـ/ 822م ابتداء عهد عبد الرحمن الأوسط وازدهار قرطبة.
- 230 هـ/ 844م هجوم النورمان (الفايكنغ) على الأندلس وهزيمتهم في عهد عبد الرحمن الأوسط.
- 300 هـ/ 912م ابتداء عهد عبد الرحمن الناصر.
- 316 هـ/ 929م إعلان عبد الرحمن الناصر الخلافة.
- 325 هـ/ 936م تأسيس مدينة الزهراء.
- 350 هـ/ 961م وفاة عبد الرحمن الناصر وابتداء عهد أبنه الحكم.
- 366 هـ/ 976م وفاة الحكم ثم تولي المنصور الحكم كوصي على هشام بـن الحكم.

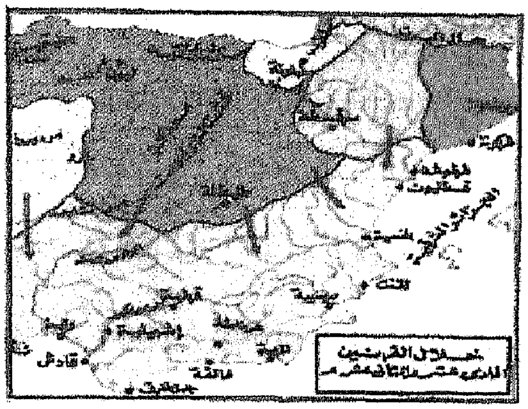
- 392هـ/ 1002م وفاة المنصور.
- 422هـ/ 1031م سقوط الخلافة في قرطبة، وبداية عصر الطوائف بانتهاء الدولة الأموية.
- 478هـ/ 1085م سقوط طليطلة.
- 479هـ/ 1086م انتصار الجيوش الإسلامية في معركة الزلاقة وابتداء عهد المرابطون.
- 492 هـ/ 1099م بدء الحملات الصليبية على المشرق العربي.
- 512 هـ/ 1118م سقوط مدينة سرقسطة وإقليمها.
- 542 هـ/ 1147م سقوط لشبونة.
- 567 هـ/ 1172م تأسيس جامع اشبيلية الجديد ومئذنته الشهيرة.
- 583 هـ/ 1187م تحرير القدس من الاحتلال الصليبي.
- 591 هـ/ 1195م انتصار المسلمين في معركة الارك بقيادة الموحدون.
- 609 هـ/ 1212م خسارة الموحدين في معركة العقاب.
- 633 هـ/ 1236م سقوط قرطبة.
- 635 هـ/ 1238م سقوط بلنسية.
- 635 هـ/ 1238م تأسيس مملكة غرناطة والبدء ببناء قصور الحمراء.
- 646 هـ/ 1248م سقوط اشبيلية.
- 656 هـ/ 1258م غزو المغول للمشرق العربي وتدميرهم لبغداد– نهاية العصر العباسي.

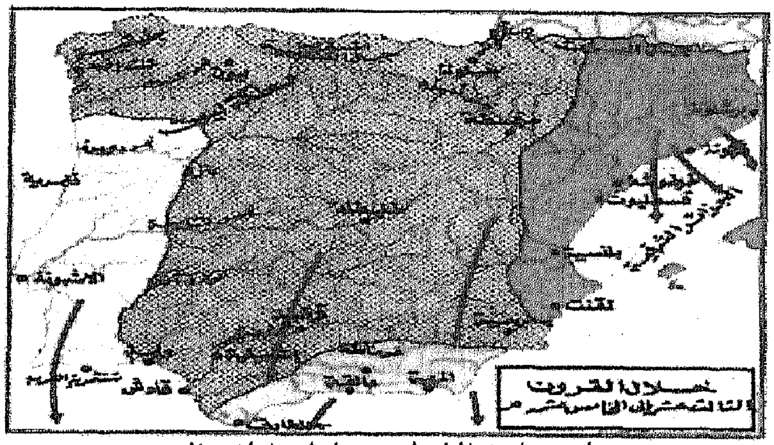
- 666 هـ/ 1267م نشأة مملكة البرتغال بعد احتلال جميع مناطق غرب الأندلس.
- 867 هـ/ 1462م سقوط جبل طارق.
- 892 هـ/ 1487م بدء محاكم التفتيش العنصرية الأسبانية وإرهاب المسلمين الأندلسيين.
- 892 هـ/ 1487م سقوط المرية.
- 897 هـ/ 1492م سقوط غرناطة.
- 904هـ/ 1499م فرض المسيحية على سكان مملكة غرناطة أو الموت أو الجلاء.
- 907هـ/ 1502م إجلاء المسلمين الأندلسيين عن مناطق اسبانيا الشمالية.
- 931هـ/ 1525م منع استعمال الأسماء العربية واللغة العربية وأي شيء له طابع عربي أو إسلامي.
- 1017هـ/ 1609م الأمر بإجلاء المسلمين من جميع أنحاء البلاد.

ملحق رقم (2)

خرائط توضح التطور التاريخي للعهود الأندلسية
من القرن 8 – 15 م





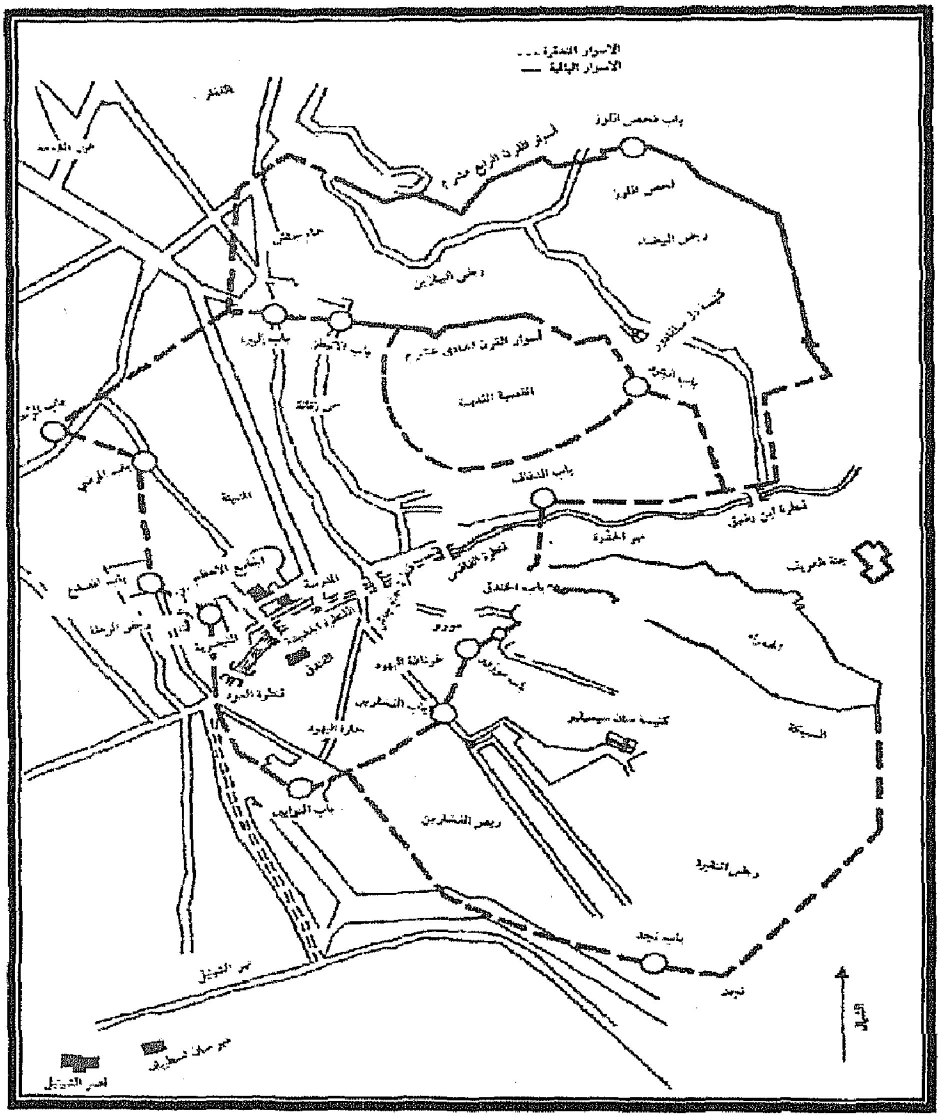


جدول بمساحة الاندلس خلال مختلف العهود

العصر	السنة الميلادية بالتقريب	المساحة بالكيلومترات المربعة
عهد الولاة	740	700,000
العهد الاموي	950	580,000
عهد المرابطين والموحدين	1100	250,000
عهد الدولة النصرية	1450	30.000

ملحق رقم (3)

مخطط لمدينة غرناطة الاسلامية في عهد بني نصر
حسب(ر. اريى)



ملحق رقم (4)

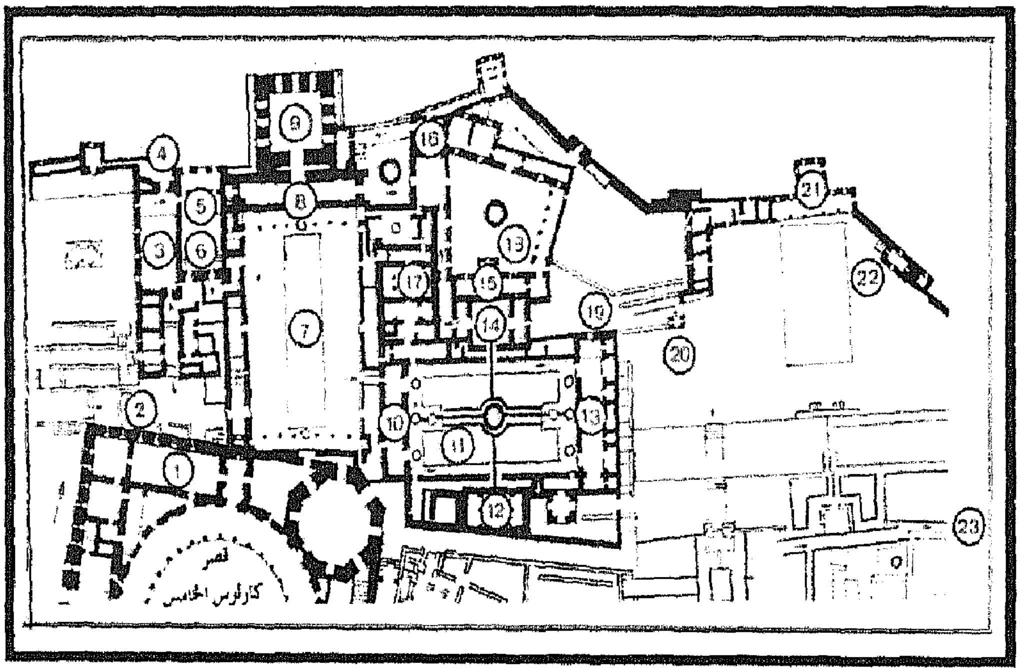
سلاطين غرناطة

(635- 897هـ/ 1237- 1492 م)

1- محمد الأول ((ابن الأحمر))	635هـ/ 1237 م.
2- محمد الثاني ((الفقيه))	672هـ/ 1273 م.
3- محمد الثالث ((أبو عبد الله))	701هـ/ 1301 م.
4- نصر بن محمد	708هـ/ 1308 م.
5- إسماعيل الأول	713هـ/ 1313 م.
6- محمد الرابع	725هـ/ 1325 م.
7- يوسف الأول	733هـ/ 1332 م.
8- محمد الخامس	المرة الأولى 755هـ/ 1354 م. والمرة الثانية 762هـ/ 1361 م.
9- إسماعيل الثاني	760هـ/ 1359 م.
10- يوسف الثاني	793هـ/ 1391 م.
11- محمد السادس ((الغني بالله))	795هـ/ 1393 م.
12- يوسف الثالث	810هـ/ 1407 م.
13- محمد السابع ((الأيسر))	820هـ/ 1417 م.
14- سعيد بن إسماعيل	858هـ/ 1454 م.
15- أبو الحسن علي ((الغالب بالله))	المرة الأولى 868هـ/ 1463م والمرة الثانية 888هـ/ 1483 م.
16- أبو عبد الله محمد بن سعد ((الزغل))	890هـ/ 1485 م.
17- أبو عبد الله محمد	المرة الأولى 887هـ/ 1482 م. والمرة الثانية 892 - 897هـ/ 1487-1492م.

ملحق رقم (5)

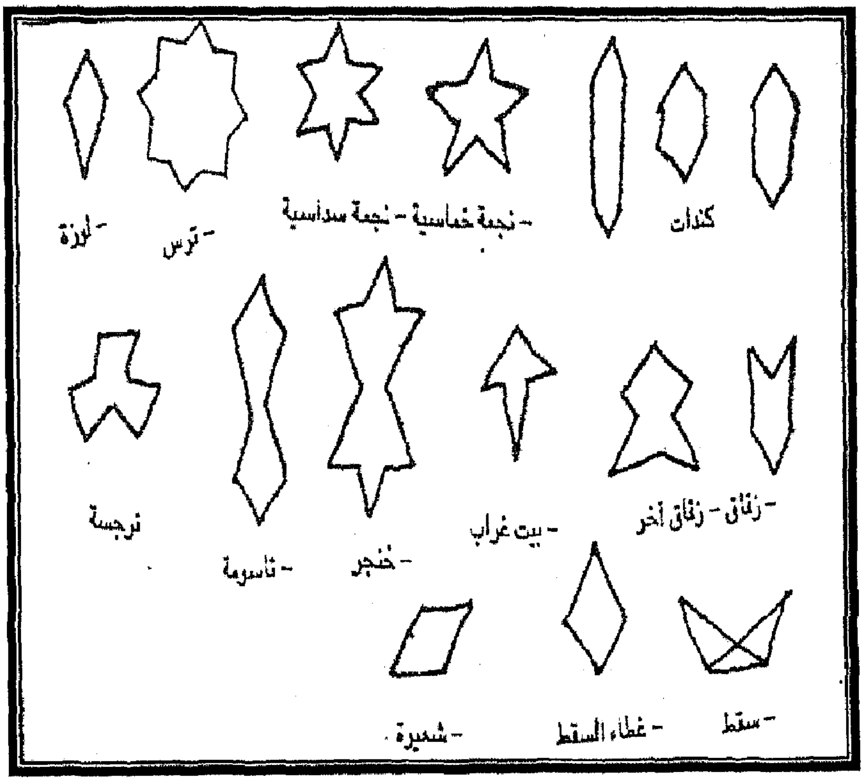
مخطط يبين أجزاء قصور الحمراء



(1) قصر كارلوس الخامس
(2) المدخل إلى المشور
(3) المشور
(4) مصلى المشور
(5) القاعة الذهبية
(6) واجهة قصر قمارش
(7) بهو الريحان
(8) قاعة البركة
(9) قاعة السفراء وبرج قمارش
(10) قاعة المقرنصات
(11) بهو الأسود
(12) قاعة بني سراج
(13) قاعة الملوك
(14) قاعة الأختين
(15) دار عائشة
(16) برج أبي الحجاج
(17) الحمامات السلطانية
(18) حديقة دار عائشة
(19) حدائق وممرات بين القصور
(20) حدائق وممرات بين القصور
(21) قصر البرطل
(22) مصلى البرطل
(23) حدائق وممرات بين القصور

ملحق رقم (6)

الوحدات الهندسية التي يتكون منها الطبق النجمي
والوحدات التي تحيط به ومسمياتها



المراجـــع

أهم المراجع العربية:

القرآن الكريم:

- إيرفينغ، واشنطن: الحمراء، ج2، ت: عبد الكريم ناصيف، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996.
- تسيركين، يولي بركوفيتش: الحضارة الفينيقية في إسبانيا، ت: يوسف أبو الفضل، مؤسسة جروس برس، المطبعة العربية، لبنان، 1987.
- الجمل، محمد عبد المنعم: قصور الحمراء ديوان العمارة والنقوش العربية، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2004.
- الجيوسي، سلمى الخضراء: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج1+ج2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998.
- خالد، طارق: آثار الأندلس، دار المنار للنشر، ط1، الكويت، 1985.
- الذنون، عبد الحكيم: آفاق غرناطة، دار المعرفة، مطبعة الصباح، دمشق، 1988.
- سالم، السيد عبد العزيز: تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، دار المعارف، لبنان، 1962.
- ....: قرطبة حاضرة الخلافة في الاندلس، ج1، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.
- ....: المساجد والقصور في الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة، مصر، 1986.

- ....: قرطبـة حاضـرة الخلافـة في الأنـدلس، ج2، مؤسسـة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1997.
- ....: قرطبـة في العصـر الاسـلامي، مؤسسـة شـباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، 1983.
- شبانة، محمد كمال: يوسف الأول ابن الاحمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004.
- الطوخي، احمد محمد: مظاهر الحضارة في الانـدلس في عصـر بـني الأحمـر، مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، مصر، 1997.
- العزي، نجلة إسماعيل: قصر الزهراء، وزارة الإعلام العراقية، مديرية الآثار العامة، بغداد، 1977.
- عنان، محمد عبد اللة: الآثار الأندلسـية الباقيـة في إسـبانيا والبرتغـال، ط2، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1961.
- فرحات، يوسف شكري: غرناطة في ظل بني الأحمـر، دار الجيـل، بـيروت، 1993.
- فون، شاك: الفن العربي في اسـبانيا وصـقلية، ت: الطـاهر احمـد، القـاهرة، 1980.
- لوميير، ايلي: تطور العمارة الإسلامية في اسبانيا والبرتغال وشمال أفريقيا، ت: عطا الله جليان، دار آسيا، بيروت، 1985.
- مارسـية، جـورج: الفـن الإسـلامي، ت: عفيـف بهنسـي، وزارة الثقافـة السورية، دمشق، 1968.

- مالدونادو، باسيليو بابون: الفن في الأندلس - الزخرفة النباتية، ت:علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

- ....: الفن في الأندلس- الزخرفة الهندسية، ت:علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

- ....: العمارة في الأندلس، ج1، ت: علي المنوفي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2005.

- مرزوق، محمد عبد العزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، دار الثقافة، لبنان، د.ت.

- المقري، شهاب الدين احمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، 1980.

- المنوني، محمد: العلوم والآداب والفنون على عهد الموحدين، ط2، دار المغرب للتأليف والترجمة، 1977.

- السويدان، طارق: الأندلس التاريخ المصور، شركة الإبداع الفكري، الكويت، 2006.

- المهدي، عنايات: روائع الفن في الزخرفة الإسلامية، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، مطابع ابن سينا، القاهرة، 1993.

- مورينو، مانويل جوميث: الفن الإسلامي في اسبانيا، ت: لطفي عبد البديع، وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

- نخبة مهندسون إسبان: بيان الحمراء، ت: نجيب أبو ملهم، المندوبية السامية الاسبانية في المغرب، مطبعة المحزن، تطوان، المغرب، 1954.

المراجع الأجنبية:

- Henry ,M.sayre: A world of art , four edition , USA , 2001.
- Juan, vernet: Al- Andlus– El Islam en espana , madrid , 1992.
- Patricia , countess Jelicoe: The art of Islamic spain , aramco world , 1992.
- Romon, Meneude: Espana musulmana , Madrid , 1957.
- Maldonado , Basilio pavon:cuarto de los leones, al-andalus , separata , 1970.
- Editorial escudo de oro: All-Granada , Barcelona,spain,1984.
- Maldonado , Basilio pavon:La torre de abu-l-hayyay dela Alhambra , Instituto hispano-Arabe de cultura Madrid , 1980.
- Jose , Guerrero Lovillo: Andalucia, tomo 1, primera edicion , Madrid ,1980.
- Postales, Granada:Alhambra, spain , 1980.

مواقع الشبكة المعلوماتية الدولية (الانترنت):

- http://abedellah-boufoula maktoobblog.com.
- http://www.Fotos Al hambra. es.
- http://www. Arteguias.com.
- http://www. Commons.wikimedia.org.
- http://www. Flickr.com.